

فصول

مجلة النقد الأدبي

جماليات الإبداع والتغير الثقافي

الجزء الأول

○ المجلد السادس ○ العدد الثالث ○ إبريل/مايو/يونيه ١٩٨٦

٣

فصول

مجلة النقد الأدبي

جماليات الإبداع
والتغير الثقافي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد السادس • العدد الثالث • إبريل/مايو/يونيه ١٩٨٦

٣

فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

صلاح فضل

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتارية الفنية

عبد القادر زيدان

عصام بهت

محمد بدوي

محمد غيث

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود

سهيل القلماوي

شوقي ضيف

عبد الحميد يونس

عبد القادر القط

مجدى وهبة

مضيفي سوفي

نجيب محفوظ

يحيى حقي

تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسفار في البلاد العربية :

الكريت ديار واحد - المجلد الأول ٢٥ ريالاً ثانياً - البحرين
ديار وصيف - العراق : ديار روج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن : ١٦٠٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -
السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٨٠٠٠ دينار - الجزائر ٢٤
ديناراً - المغرب : ٥ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار
دج .

• الاشتراكات :

• الاشتراكات من المجلد :
من سنة (رقعة أبعاد) ٥٠٠ قرشاً + مصروف البريد ١٠٠ قرش
يرسل الاشتراكات بمزلة بريدية حكومية

• الاشتراكات من المجلد :

من سنة (رقعة أبعاد) ١٥ دولاراً ثانياً ٢٥ دولاراً
البحرين - طرابلس ليبيا :

مصروف البريد (البلاد العربية - تا بطلان ٥ دولارات)
(أمريكا وكندا - ١٥ دولاراً)

• يرسل الاشتراكات على صورتها طاق :

• مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٣٦

الإعلانات : ينقل عليها مع إدارة مجلة أو مندوباً للصين .

٤	- أنا قبل	رئيس التحرير
٥	- هذا العدد	التحرير
١١	- مناقشة حول القيمة الفنية للأدب	تأليف : دوى إيجتون - بيتر فوثر ترجمة : هاد صليحة
٢٥	- القيمة المعرفية للأدب	تأليف : واين شوماس ترجمة : محمد توفيق
٣٤	- مقام الأدب بوصفها أطراً للإثبات الثقافي	تأليف : هـ. فوذا سفلوك ترجمة : حسن البنا
٤٦	- الوظيفة الأدبية والنشر الحر	تأليف : فرانكو لاكارو كاريير ترجمة : محمود السيد علي محمود
٥٢	- الاعتلال المرجح	تأليف : جاك فريفا ترجمة : هادي شكرى عباد
٦٨	- المعاصرة ونحو الأدب من الأمثلة	تأليف : ديفيد سيدورسكى ترجمة : أمين الصويطى
٧٦	- النظرية النسبية في الأدب الحديث	تأليف : جوف م. جونسون ترجمة : محمد يوسرى
٨٤	- صياغة حوار : القصص الأمريكى الحديث	تأليف : ريتشارد توماس ترجمة : إبراهيم زكى عوشيد
٩٩	- الأدب وجدليات التحديث	تأليف : فيولس كالفرس ترجمة : محمد حافظ دياب
١٠٩	• واللىقى	
	- الإيقاع في الشعر العربي	
١٣٣	• الواقع الأدبى	
	• تجربة نقدية	
١٣٥	- حضرة المهتم وأزمة السردى الأوروبى	
	• نتائجها :	
١٦٢	- تشكيل لغات النص في « نازيا زعفران »	
١٧٠	- حراكات الواقع الأسطوري في شعر حسب الشيخ جعفر	
	• عرض كتاب :	
١٧٩	- السليبات وأسسها المعرفية	
	تأليف : عبد السلام التلى عرض : محمد عبد القاب	
	• رسائل جامعية :	
١٨٧	- شعر المقاومة ضد الحرب العظمى الثانية	
	عرض : غراء حسن مهي	
	• مراجعات :	
١٩٢	- ملاحظات حول مسألة العلاقة بين النظم والشعر في الشعر العربي	
	محمد بحوى	
٢٠٦	- This Issue	
	تقديم : هاد صليحة	

جماليات الابداع والتغير الثقافي

أما قبل

يبدو أن العبارة الشهيرة التي أطلقها سقراط ذات يوم ، والتي نقول : « اعرف نفسك ! » ، لم تكن مجرد عبارة وعظية يطلقها أحد الحكماء لتكون مجرد حكمة أو مثل سائر كآلاف الحكم والأمثال ؛ ولكنها تبدو - في سياقها التاريخي ، ومع التأمل فيها مرتبطة بهذا السبيل - أبعد مدى في مفزاعها من كل حكمة ، وأبلغ أثراً في حياة البشرية من كل ما قاله الحكماء .

إن هذه العبارة تبدو لنا الآن كما لو كانت حداً فاصلاً في تاريخ البشرية بين مرحلتين حضاريتين تنقسمان هذا التاريخ ، كما أنها تمثل انعطافة حاسمة في منحنى التفكير الإنساني ، حيث تنظر الإنسان نفسه موضوعاً للتفكير ، في مقابل الطبيعة ، أو الوجود خارج الإنسان ، الذي كان من قبل شاغل الإنسان الشاغل ، ويكاد يكون شاغله الأوحد .

لقد كانت هذه العبارة إعلاناً عن ميلاد إنسان جديد .

كان الإنسان الأول مشغولاً بظواهر الكون من حوله ، وبكل الأشياء التي يقع عليها حسه ، فكان يتأمل في هذه الظواهر ، ويفكر في تلك الأشياء ، وينتهي به تأمله هذا أو تفكيره إلى نوع من التعرف ، سواء أكان هذا التعرف صحيحاً أم مغلوطاً . لكنه منذ أن أطلق سقراط صيحته صار عليه أن يتحول بتفكيره من الخارج إلى الداخل ؛ فبدلاً من أن يتمسك العقل على الأشياء صار عليه أن يتمسك على نفسه ، وبدلاً من أن يتأمل في الظواهر والأشياء صار عليه أن يتأمل في نفسه . وبعبارة أخرى نقول : لقد صار هناك مصدر آخر للمعرفة ، هو الإنسان نفسه ، أو نفس الإنسان ، وصار على الإنسان أن يولي وجهه شطر هذا المصدر .

ولكن يعرف الإنسان نفسه كان عليه أن يرقبها في أفعالها وفي كل ما يصدر عنها من نشاط . وكان أول شيء أدركه في نفسه أنه يفكر ؛ فكان عليه أن يفكر في هذا « التفكير » . ذلك بأن التفكير بدأ له ظاهرة إنسانية مفردة ، وموقوماً أساسياً من مقومات الإنسان . ويوم أخذ الإنسان من ظاهرة التفكير موضوعاً للتفكير كان ذلك إيذاناً بيده التعلُّف . وكان سقراط نفسه ، صاحب الصحة المشهورة ، هو أول المتفلسفين .

فإن الإنسان قد أدرك كذلك أنه - على جانب قدرته على التفكير - يتمتع بقدرة على الإبداع ؛ فهو يدع الشعر ، والموسيقى ، والصور ، ويمتدح المادة العقل أشكالاً معبرة . على أن هذا الإبداع نفسه ، على تنوعه ، لم يكن شيئاً جديداً في حياته . فقد مارسه - على نحو أو آخر - منذ المراحل البدائية من حياته ؛ لكن الجديد حقاً أنه أخذ - عند ذلك المتفلسف الحاسم في تاريخه - يفكر في تلك الطاقة الإبداعية التي يتطوى عليها ، ويتأمل في مبدعاته . وكان أول ما أدركه من ذلك هو أن هذه المبدعات توافق ما تقع عليه حواسه في الطبيعة خارجة من وجه ، ولكنها - في الوقت نفسه - تتخالفه من وجه آخر . وإذا كان جانب الموافقة قد أكد له قيمة بعضها لتلك القدرة التي يمتلكها ، تشمل في مدى التطابق بين مبدعاته وأشكال الطبيعة ، فإن جانب المخالفة قد فتح أمامه المجال لتدبر ما يمكن أن تتطوى عليه هذه المخالفة من قيم كذلك .

وهكذا أدرك الإنسان منذ ذلك الزمن أن مبدعاته تتطوى على قيم معرفية ، شأنها في هذا شأن التعلُّف ، ولكنها في الوقت نفسه تتطوى على قيم جمالية ، لا تحفظها الفلسفة ، ولا تحفظها الطبيعة على النحو الذي تحفظها به مبدعاته . ومن ثم أدرك الإنسان كذلك أنه قادر على أن يدخل البهجة - من خلال هذه المبدعات - على نفوس الآخرين ، وأن هذه البهجة تختلف عن أي بهجة أخرى يستشعرونها إزاء الأشياء وإزاء الطبيعة .

ومنذ ذلك الزمن راح الإنسان يبحث في نفسه الدوافع التي تدفعه إلى ممارسة الإبداع الفني ، ويجاول فهم الحالات التي تنبأ فيها نفسه لعملية الإبداع ، والعناصر الخاصة التي تجعل الإبداع وقعاً متميزاً لدى الآخرين . ومنذ ذلك الزمن حتى اليوم لم يكف الإنسان عن الإبداع في مجالات الفنون المختلفة . كما لم يكف من البحث في دوافع العملية الإبداعية ، وشروطها ، وخصائصها بالنسبة إلى المبدع نفسه ، وأهدافها بالنسبة إلى الجماعة . وكما تراكم - نتيجة لهذا - كم هائل من الأعمال الإبداعية - تراكم كذلك كم لا يقل عن ضخامة من المعرفة بعملية الإبداع وجمالياتها .

وعلى الرغم من ضخامة جميع الإنجاز الذي حققه الإنسان في مجال الإبداع وفي مجال المعرفة بجمالياتها ، لم يفتح الإنسان - ولعله لم يفتح قط - بما حققه في هذين المجالين ؛ لأنه يستكشف في كل زمن وفي كل مجتمع أنه مازال قادراً على أن يبدع شيئاً جديداً ، وأنه - نتيجة لذلك - مطالب على الدوام بأن يبعد النظر في معارفه القديمة ، وأن يواجه مبادئها على مساحة الإبداع من تغير . ولأن تجربة الإبداع تبدو - من هذا النحو - لا نهائية ، مستطلة بحاولات تعرف أبعادها ودينامياتها في محولاتها المختلفة صلا متصلاً .

ولقد درينا على أن نكرر في اطمئنان عمالة مؤدعاً أن الفنان يحقق ذاته من خلال مبدعاته ، ولكننا نستطيع الآن ، وبالقدر نفسه من الاطمئنان ، أن نقول كذلك إن الفن يحقق ذاته من خلال الفنان ، كل فنان ، في كل زمان ومكان . وإذا كان الفنان يوظف الفن من أجل تحقيق غايات وأهداف شخصية واجتماعية فإنه يمكن كذلك أن يقال إن الفن في كل حقبة من الزمن وكل مجتمع يوظف الفنان نفسه لصالحه ؛ إذ يحقق من خلاله شكلاً من أشكال وجوده . وأياً تغير يطرأ على أحد هذين الطرفين - وهو ما يحدث بالضرورة - لا بد أن يتمسك طرف الآخر .

وفي كلمة واحدة أقول : إن بين الإبداع والمعرفة المتعلقة به جدلاً لا ينتهي .

رئيس التحرير

هذا العدد

ما تزال العملية الإبداعية موضع نظر ومراجعة متجددة . ولعلها ستظل كذلك إلى مدى غير محدد . والجهد الذي بذلت حتى اليوم تؤكد هذه الحقيقة . على الرغم من الكم الهائل من النتائج العلمية ، أو شبه العلمية ، التي حققتها هذه الجهود عبر الزمن . لكن العملية الإبداعية ذاتها ليست إلا عنصرًا في مركب معقد ، أو محطًا في تسلسل غامض في التشابك ، فالإبداع لا ينشأ من فراغ ، ولا يتم في المطلق ، كما أنه لا يعد إبداعاً مجرد أن فرداً من الناس قد نشط في إنجاز عمل بعينه ، راعا تصافير عناصر كثيرة في توجيه النشاط الإبداعي لدى الفرد إلى الإنتاج ، ولا يخل كل إبداع مكانه في الدائرة إلا إذا تحددت علاقته بما سبقه من إبداع من جهة ، وبموقعه من مبدعات عصره من جهة أخرى . وإذا كان الحاضر في جدد دائم مع الماضي ، فإن كل إبداع هو طرف بالضرورة في هذا الجدل ، فهو جدل مع الماضي ، وجدل مع الحاضر نفسه ، وهو جدل معها بجمعين . وهكذا يشكل الماضي والحاضر بعلمين من أبعاد مثلث العملية الإبداعية ، أو ضلعين من أضلاعه ، ويبقى الضلع الثالث الذي يمنح الإبداع دلالة الأخيرة متمثلاً في المستقبل . وإذا كان الماضي والحاضر متبيين لأن المستقبل يظل مفتوحاً دائماً لحصاد هذا الجدل على المستويات الثلاثة . بين الماضي والحاضر ، وبين الإبداع والماضي ، وبين الإبداع والحاضر .

إن المستقبل هو الحصاد المتجدد لتجارب الماضي والحاضر ، والإبداع - وإن يكن حاضراً - فإنه يسبق دائماً إلى المستقبل ، بما ي طرح من رؤى جديدة على مسعى الأبنية الفنية والفكرية . وإذا يقول الإبداع من خلال ذلك الجدل المتعدد الأطراف يعود بطرح على الواقع رؤاه المستقبلية ، محققاً بذلك وعياً جديداً بأخا . وإذا كان الإبداع الفني إبداعاً جلياً في الحقل الأول ، فلا غرو أن ينعكس هذا الوعي على مجالات العملية الإبداعية التي تتحقق رؤاه وأهدافها ، وعند ذاك ينتهي الأمر إلى أن تصبح هذه المجالات هي الثالثة المقترحة لمن يريد أن يظل على ما يستشعره الإبداع من تغير ، يستبطنه الواقع في حركته نحو المستقبل .

وقد شامت لفصول ، أن تفرد لهذا الموضوع الجوهري عدداً من أعدادها ، ولكن لما كانت القضايا التي يطرحها هذا الموضوع تشغل التفكير النقدي على مستوى العالم ، فقد كان علينا أن نفرد هذا العدد لكتابات المفكرين من غير العرب ، ليكون ذلك نافذة للاطلاع على ما يراه الآخرون ، ثم يطبق هذا عدد آخر تحريه الأعلام العربية ، في إطار ما تظافلتا وولفتنا الفكرى والأدبي من تميز وخصوصية

ويقدم هذا العدد لثلاث مجموعات من الدراسات التي تتناول مجالات الإبداع من زواياها المختلفة ، وتعالج علاقاتها وتفاعلها مع صور الوجود الثقافي المتعددة . وتنظم المجموعة الأولى في أربع دراسات تصف المجالات في حد ذاتها وتبين طبيعتها الشعرية ووضوح طبيعتها الأساسية . وتركز المجموعة الثانية على علاقة هذه المجالات بالثقافة في بعض مظاهرها الفلسفية والأدبية والعلمية ، بينما تتحرر المجموعة الثالثة إلى الساحة المهددة لأثر المسطحات المادية للواقع الثقافي على المكونات الجبلية للإبداع عند قطبي الثقافة العربية المعاصرة .

في البداية ، يطرح الحوار - الذي ترجمه صابحة - بين الناقد الأديب تيري إيجرتون والناقد الذي يتزفر فولر سؤالاً ذا طبيعة إشكالية حول القيمة الجبلية في العمل الفني ، هل هي قيمة ثابتة تكمن في العمل ذاته ، أم نسبية تتوقف على طبيعة استقبال المتلقي وتختلف من زمن إلى آخر ؟ فبينما يذهب إيجرتون إلى أن السبب الرئيسي وراء هيمنة مسألة القيمة على الفكر النقدي الرفيع هو ارتباط تعريف الأدب ومفهومه بقم أيديولوجية محددة ينقلها ويدهو إليها ، مما يقتضي فحص الأسس التي تتحدد عليها عمليات التقويم والمفاضلة من منطلق مادي ، ودراسة العلاقات المتناحرة بين أيديولوجيات القاريء ودلالة الأنظمة الإشارية السائدة ، على اعتبار أن القيمة الجبلية ليست مطلقة ، بل نسبية مرتبطة بالظروف التاريخية والثقافية ، يرى فولر أن مسألة القيمة لم تعد تشغل هذه المكانة في الثقافة الغربية منذ أمد بعيد ، إذ إنه عند استعراضها الاتجاهات الفلسفية التي لعبت دوراً هاماً منذ بداية هذا القرن ، بدءاً من الوصفية المنطقية ومروراً بالاتجاهات الماركسية المتعددة ومتاهة علم التحليل الاجتماعي ، ثم بالبنوية والتفكيكية والسميولوجيا مستجد أن العامل الوحيد المشترك بينها عنده هو تجاهلها لمسألة القيمة ، لأن هذه المناهج في تقديره مطلقة ، تناقض النظام السائد وتدعمه ، وتتمسك حالة التخدير والتغيب الثقافي ، بالإشارة إلى انتشار مبدأ رفض إصدار الأحكام النقدية على أساس المقارنة . مما يشي بعدم الإيمان بأى هدف للفن . ويؤسس فولر لمسألة

« وجود » القيمة الفنية انطلاقاً من أن البشر جميعاً يكونون مدفوعين بمشاكل إنسانية وإبداعية ، ويبحث عن حلول هذه المشكلات في الأحرار النفسية والمادية للإنسان ، دون أن ينكر التاريخ ، أو يركز على مجرد الاستجابة الفردية ، بل يأخذ في منظور المجتمع بتراته وثقافته ، ويرى أن « المشكلة » الثقافية الآن تتمثل في إسيار العقيدة الدينية من ناحية ، وتغيير في طبيعة العمل الذي نتج عن الثورة الصناعية وما تلاها من تطور من ناحية أخرى ، مما أدى إلى تغييره لتدمير الظروف الملائمة لنمو ملكات الإنسان الإبداعية وانقراض فنون الزخرفة وإمكانات التصوير الجمالي . ويرى أن القيمة الفنية ذات ثبات نسبي يقرب مجذورة في طبيعة وجودنا بوصفها كائنات مادية نعيش في عالم يتخضع لعوامل التغيير ، مما يجعل من الممكن إصدار أحكام مقننة بالقيمة ، تتخطى حدود الحطب التاريخية والثقافات المختلفة .

ومع أن إيجتون يسلم بوجود حقائق عامة ، إلا أنه يرى أن الأحوال الفنية يعاد بناؤها وتفسيرها من عصر إلى آخر طبقاً لتغير الإطار الثقافي ، ومن ثم فإن درجة الثبات النسبي لا تكون مركزاً للقيمة الفنية . ولها يتعلق بطبيعة الاستجابة الفنية بلعب لورلر إلى اعتبارها استجابة لا عقلانية ، تم في مرحلة ما قبل التفكير ، ومن ثم فإن الحكم الجمالي - من وجهة نظره - حكم تلقائي ، قد تبعه تفسيرات تدخل في باب الشرح والتفنين ، إلا أنه نفل هناك دائماً بعض جوانب التجربة الجمالية خارج نطاق الوصف اللغوي الذي يأتي في مرحلة ثانية للتجربة ، وما تضمنته من « قوة الجذب » التي يعتبرها أهم عنصر فيها

ويرى إيجتون أن مشكلة الاستجابة الجمالية لا تنهي بأن نقرر تجاوزها لحدود الأنا الواعية ، ويقترح دراسة العوامل التي تدخل في تكوين التلوق الجمالي ، بالإضافة من معطيات الفرويات والتحليل النفسي والمراسات الأيديولوجية والتفاعل بين الأنا الاجتماعي والذوق الحسية الفريزية ، ويرى أن أي إدراك فوري للعمل الفني لا يتلوق من تصنيفات أيديولوجية تبني الأبنية المتصلة بأعاط الإدراك السائدة . ولا يلبث أن يدعو لورلر إلى طرح المشكلة على أساس الاعتراف بوجود عمليات نفسية أولية وأخرى ثانوية ، وتتميز الأولى بقدر أكبر من التحرر من سطوة الأيديولوجيا ، ولو كان المجتمع معاق لاستردت العمليات النفسية الأولى ، التي تعتمد على الحدس والخيال والانطلاق في التفكير والنشاط الإنساني-حيويته وتحررت من الحصر للأبنية الأيديولوجية بأن تصبح هي نفسها بناء أيديولوجيا لا يروق إمكانية الاستجابة الجمالية الحلقية .

« وننتقل مع شومر في الفصل الذي يعده عن القيمة المعرفية للأدب ، ويترجمه سعيد توفيق لاحتبار طبيعة القيمة الجمالية ، هل هي معرفية أو وجدانية ؟ لتجد أن السؤال وقد تخطى حدود النقد الأدبي إلى نظرية فلسفة الجمال يمكن أن يصاغ على النحو التالي : هل الحرية الجمالية - سواء كانت خبرة مبدع أو متلقي - تعد خبرة بغير معرفية أم خبرة بغير معرفية ؟ ومع أن عنوان الدراسة - كما يقول المترجم - قد يورس بأن المؤلف يهدف إلى تأكيد الطابع المعرفي للخبرة بالمثل الأدبي إلا أن الحقيقة تختلف ذلك ، لأن الحرية الجمالية بالمثل الفني والأدبي عند بحث تحت مستوى الوعي العقلاني ، أي تحت مستوى الفكر والمعرفة ، فهي خبرة وعي بحس وشعر ، وليست خبرة وعي يتطل موضوعه .

ولذا كانت هذه الرؤية تلعب في مقابل الاتجاهات التي تنظر إلى الحرية الجمالية باعتبارها معرفة توصل مفهوماً فكرياً لها بذلك أولية الشعور على المعرفة ، وأولية الحس على العقل ، والبدن على الذهن ، مما يهدد دعماً لوجهة نظر لورلر في الحواجز السابق . إلا أنه لا ينبغي أن نخلف من ذلك - كما يقول المترجم في مقدمته - إلى أن بحث شومر يسلب الفن أو الأدب كل قيمة معرفية ، بل يسلم بأن هناك بعداً معرفياً في الحرية الجمالية ، ولكن المعرفة هنا لا تعني بمعناها العام البسيط في نقل الأفكار والتصورات ، بل باعتبارها خبرة من التنظيم أو الصياغة لمعطيات الشعور في صور كلية ، فالعبرة في هذه الحالة تصبح معرفة بالشعور نفسه ، ترى موضوعها في الجانب الوجداني للعالم ، وهل هذا الشعور يتم الإضاهة على أولية الشعور في الحرية الجمالية دون إلقاء لتدور المعرفة فيها . ومع أن هذه الرؤية ليست جديدة تماماً على النظرية الجمالية ، إلا أن المؤلف يعمل على تأسيسها والتأصيل لها من داخل كثير من النظريات والفلسفات والأفكار الثقافية المعاصرة ، وخاصة في النقد وعلم النفس والأنثروبولوجيا ، ومن خلال هذا التأصيل تم عملية موضحة هذا الاتجاه في النسق الجمالي القائم .

« وعلى فريدا سدونك في مقاله عن « مفاهيم الأدب بوصفها أطراً للإدراك النقدي » الذي يترجمه حسن البنا ، في سبيل وضع مدخل تأسيسي للعناصر الجمالية التي تحكم عملية قراءة الأدب وتلقيه ، فيرى أن مفاهيم الأدب إنما هي مجموعة من توصيفات الخصائص الخاصة في النصوص الأدبية ، مما يجعلها تحتل نظم المعايير والتصورات المعرفية التي تعطي إشارات مركزة عن تلك الخصائص . وتقوم هذه المفاهيم بدور أساسي في كل حديث عن الأدب ، وفي قراءتنا للنصوص ، مما يجعلنا نعتبرها أطراً للإدراك النقدي . والأطر - في تقدير المؤلف - هي جوهر المعرفة ، ومن ثم أصبح دراسة دور المفاهيم الأدبية في عمليات القراءة وسيلة تتيح لنا إسهامين ضروريين في مجال البحث التخصصي في التحليل التجريبي للنصوص ، الأول بيان الطبيعة الموجهة للمعرفة المطلوبة لفهم النصوص ، والثاني العمل على زيادة تيعرنا بالعناصر النسبية التي تقوم بدور بارز في عملية التكيف ، وتسبب ، مع غيرها من المظاهر النسبية الأخرى إلى فكرة الأطر ونشرح من خلالها . فدراسة مفاهيم الأدب قد توضح الطبيعة الموجهة للمعرفة المطلوبة في مجتمع ما ، ذلك لأن كل ما ينظر إليه في مجال ما أنه معرفة إنما يظهر دائماً بشكل موضوعي اجتماعي ، وهذه حقيقة بطرق علم النفس المعرفي في الوقت الحالي إلى الاحتكام بها على نحر لالت .

وفي هذا الصدد فإن الكاتب يرى أن كل « نظريات » الأدب القائمة في الواقع ، باستثناء تلك التي تعتمد على النظرية الويلدية ، هي مجرد صور مطابقة لطبقات مآماً مع مفاهيم الأدب ، ومع ذلك ما يشر أحد من الباحثين حتى الآن في القيام بتحليل علمي منظم وشامل للطريقة التي تؤدي بها مفاهيم الأدب وظيفتها بصفة عامة ، وخصوصاً في كيفية صياغتها من المؤسسات الخفية ، من مثالي مجالس الفنون وشركات النشر والمكتبات وغيرها ، حل غير ما تشير إليه دراسة قاتلة في هذا العدد عن القصص الأمريكي الخيالي وصياغة معنيوه . وذلك من أجل تبيين العوامل الاجتماعية المكونة للمؤسسات الأدبية ، والطريقة التي تؤدي بها مفاهيمها ، والاستراتيجيات التي تستخدمها في أوضاعها الخفية من أجل تحقيق سياساتها ، وما فيه من مفاهيم خاصة بها باعتبارها مجموعة من المعارف التي لا يهني في تكوين وجهات نظرنا عن طبيعة النصوص الأدبية ووظيفتها . حل أن مفاهيم الأدب تعمل لنا - طبقاً للكاتب - بوصفها برنامجاً للقراءة ، أي أنها تحتل وسيلة يمكن من خلالها أن ندرك العناصر النسبية وأن نسجها ، وأن نحدد مدى أهميتها ، كما أنها هي التي تقود ما ينهي ذكره من نص ما ، وكيف يخلص هذا النص ، ونظام النتائج الذي يخضع له النص في تكوينه عن طريق التثبيت نسق ثقافي .

« وتتطلب في هذه المجموعة بعد ذلك مقالة فرناندو لالاروكاير التي ترجمها محمود السيد بعنوان « الوظيفة الأدبية والفن الحر » فتتبع فكرة من أهم الأفكار الجمالية الحديثة ، وهي فكرة الوظيفة الأدبية ، وتاريخ تولدها من خلال جدل الأفكار والنظريات ، والمدارس الأدبية والفكرية والجمالية ، منذ بدايات القرن العشرين ، على امتداد الزمنية الجغرافية الواسعة لعالم شال الكرة الأرضية ، إنه تاريخ ذلك الانقسام / الاتصال - التكامل ، بين اللغويات والأدبيات ، يسوق لنا الكاتب من خلال استعراضه جهود المدارس الغربية ، في مجال إبداع أفكار متنوعة ، وتحتيها من خلال امتزاجها وتوحيدها مما يحقق المزيد من التراء وتكررات الفهم والمعرفة . ويرى الكاتب أن الدراسة اللغوية للنصوص الأدبية تتحرر إلى وجهتين : تتدرج إحدىها تحت اسم الوظيفية لتستأثر بمعظم القضايا التي تستلزم اهتمام اللغويين في وصفهم للغة الأدبية ، فيما يطلق اسم « الأسلوبية » على المسائل التي تعترض شرح فنان ما في الكتابة . وفي الوقت الذي تربط فيه الوظيفية الجديدة بالظيفية ، نشطت الأسلوبية في توجه سلسلة من الاهتمامات نظيرتها التقليدية ونج تطبقها ، من أهمها وصفها بأنها « مثالية جديدة » أي غير قائمة على مرجع منظم ، بل على الحدس ، وعدم إمكان التحقق العلمي من النتائج . ووجه الخلاف الأصل يعود إلى اختلاف النظر إلى اللغة ، فاللغة عند الأسلوبيين الظليديين هي إبداع فردي في شكلها الآتي ، وتطور دائم في مجراها التاريخي ، وهو مفهوم مغاير لفكرة النظام التي أسس عليها سوسير نظريته اللغوية ، وطبقاً للمفهوم الأول فإن لغة النص تصبح شاهدة على الانطباع الجمالي دون أن تكون جوهر الدراسة ، مما يجعل الباحثين المعاصرين ينظرون بحفظ إلى هذا النوع من الأسلوبية ، الذي يرمى إلى التحقق من حدس غير لغوي ، ويقوم على فكرة التحليل الجوهري للنصوص اعتماداً على الانطباع الثقافي . فالأسلوبية الآن تسمى إلى مجاوزة الحدس فتصالح إلى منتج موضوعي شامل ، وتتدرج كلية في الوظيفية .

ويرى الباحث أن البريقا الروسية التي ظهرت في الربع الأول من هذا القرن قد صادقت حقاً أحدهم من نظريتها الأسلوبية ، نتيجة للاتصالات الحسنة بين نقاد الأدب في بنوجراد ولغوي مدرسة موسكو الثأرين بالمفهوم الآلي للغة الذي يوازي مفهوم موسير في نقاط كثيرة ، أما الشكليون الروس فقد جعلوا من لغة النص بؤرة اهتمامهم ، ورأوا أن اللغويات هي علم اللغة في كل مظاهره ، فصارت البريقا فرعاً منه ، بينا اعتنت مدرسة براغ المؤسسة عام ١٩٢٦ بلغة الأدب ، وبحثت عن الوظيفة الأدبية بهدف إبراز القيمة المسقط للعلامات اللغوية . ويرى الكاتب أن ذلك يعني تحول الظواهر الآلية في لغة الحديث اليومي إلى مدركات مقصودة عندما يستعملها الشاعر أو الأديب . وإذا كان «بولر» قد ميز بين ثلاث وظائف للغة وهي التمثيل ، والتصوير ، والبحث ، فإن الوظيفة الجليالية الجديدة التي قام «موكارفسكي» بطرحها تلفت على التفضي من ذلك حيث تحرم اللغة من أية إرباطات ذات طبيعة نفسية .

وقد صاغ جاكوبسون مبدأه الشهير الذي دعم به مفهوم مدرسة براغ في اعتبار «الوظيفة الأدبية» للغة تسلط مبدأ التناظر الخاص بمحور الاستيعار على محور السباق ، فالوزن بوصفه المنظم الرئيس للقصيد ، والتمييز على مستوى مفردات اللغة ، والسلي إلى ترتيب أجزاء الجملة ترتيباً معيناً . كلها ميات تلبس دوراً جوهرياً في إبراز اللغة الأدبية .

والوظيفة الأدبية للغة ليست وفقاً على الشعر ، فهي تعمل في داخل بقية الأجناس الأدبية . وإن كانت بروزاً خاصاً في القصيد . ويرى الباحث أن مبدأ جاكوبسون الذي برهن على حصونه في توضيح بعض مظاهر الشعر الحر ، يثير دهم أهميته ، اعتراضين : الأول يتمثل في محاولة إقناعنا بأن المثلول هو الدال في الشعر . والثاني يتمثل بمحاولة النظر إلى الصل الأدبي بوصفه مجموعة أقيسة ، دون النظر إليه في الوقت نفسه باعتبارها نشاطاً إبداعياً وطاقه خلقة . فلما فصح في انتظار بريقا جديدة تتيح لنا المضي قدماً في تعميق معرفتنا بلغة الشعر بعمامة ، والأساليب الفردية خاصة دون أن تقع في مثالب التجارب السابقة .

« ولبدأ المجموعة الثانية من المقالات بمقالة «الاختلاف المرجأ» لجائ ديريديا ، التي ترجمها هدى شكرى عباد ، والتي تدور حول واحد من المفاهيم النقدية المتفردة من مجال الفلسفة .

ولم يكن ارتباط النقد بالفلسفة أوضح منه الآن . ولكن مقالة ديريديا على وجه الخصوص ربما بدت لدى كثير من القراء مغرلة في التلغيف والصعول على الفلسفة والبحث الفلسفي ، إلى حد البعد عن مجال النقد . وهي مقالة فلسفية يعلّس الواقع ، إذ إنها ، في الأصل ، محاضرة ألييت في الجمعية الفلسفية الفرنسية . ولكن المصطلح الذي تدور حوله ، مصطلح «الاختلاف المرجأ» difference ، صار أساساً للنقد التشكيكي ، مثله مثل المصطلح الآخر المجازي له ، مصطلح «الأثر» trace وكلاهما نابع من لغويات موسير ، بقدر ما هو نابع من الفلسفة الوجودية . وسيلاط الفارز أن لغويات موسير حين قرئت بمنظار وجودي خرجت منها التشكيكية ، التي صممت لفكرة «العلاقات» (وهي حقاً لفكرة أساسية في اللغويات الموسيرية) حتى أنكزت وجود المجازيات ، مع أن اللغويات الموسيرية كانت أهم مصدر للفلسفة البنوية والنقد البنوي ، وكلاهما يبحث عن «بنية» على خط كبير من البنيات ، أي عن مفهوم جديد للمساجبة .

ولا يقتصر تأثير مفهوم «الاختلاف» ومفهوم «الأثر» (سوف يصبح ديريديا ، بدون شك ، على إطلاقات اسم «المفهوم» على هاتين الكلمتين) على النقد المعاصر . بل إن تأثيرهما في الكتابة المعاصرة – نقداً وإبداعاً – واسع وعميق .

« وفي إطار صياغة العلاقة بين جليات الرواية والأخلاق ، يتناول مقال «الماصرة وتحير الأدب من الأخلاقية» الذي كتبه ديفيد سيدورسكي وترجمة أمين العمري – مظاهر تحير الأدب والثن من قيود الالتزام بالرسالة الأخلاقية . وبعد هذه المظاهر في تقدير الكاتب وردود فعل تدل على مقاومة مختلف الضغوط التي عارستها التقاليد الأخلاقية والأيديولوجيات السياسية . كما تعد في الوقت ذاته محاولة لإضفاء صفة المشروعية على التعرّيب في الفنون وماصرة «تقليد الحديث» . ولكن هذه المظاهر – فرق ذلك – تكشف عن الإصرار على مواجهة المشكلات والشكليات والتوترات التي فرضتها النزعة الأخلاقية على

الأعمال الأدبية العظمى التي لم تقطع علاقتها بالدين والشعائر . وإن وجدت سبيلها إلى الاستقلال عن التزعة الطليمية الأخلاقية ، بل إن الاحتمار الفلسفي للعلاقة بين الأخلاق والأدب ، الذي بدأه أفلاطون ، يكشف عن عدم تحقيق الأعمال الأدبية للأهداف الأخلاقية المقترضة . ومع ذلك فقد قيل إن المناقشات الكلاسيكية حازت حول الصعوبات التي يتطوّر عليها تحقيق الأهداف الأخلاقية . بيّنا تتعلق المناقشات الحديثة بالصعوبات التي تحصل بتحقيق الاستقلال عن العرض الأخلاقي .

وعلى مساحة هذا التصاد بين تلميذين جليلين ، وفي نطاق روايات ثلاثة من كبار الروائيين - وهم جويس وبروست وفورد برزت عند الكاتب أربعة احتمارات أو تقنيات فنية اتخذها هؤلاء الروائيون المعاصرون سبلاً إلى تحرير الأدب من قيود الوظيفة الأخلاقية في خدمة الكنيسة والملك والسياسة والوطن وغيرهم ، على نحو ما عبروا عن أنفسهم . وهذه التقنيات الجمالية هي الشكلية والانطباعية والرمزية وتجنب الغالية . ولكن كان هناك عامل عامس له مغزاة وأثره الواضح فيما يتعلق بحتمهم عن أشكال تحقيق الحياض الأخلاقي ، ذلك هو إحساسهم برسائهم الفنية ، وتأكيدهم أن مسؤوليتهم هي القيام بأدوارهم أخلاقية ، لما حدودها الذاتية المائلة لأدوار الرسام الانطباعي أو القس أو العالم التجريبي ، الأمر الذي يلقي كل التوازن في استقلال العمل الفني استقلالاً مشابهاً أو دعائياً ، ويجعل القلم المرتبطة بالرسالة الفنية تمتد حتى تشمل أهدافاً أخلاقية أكثر سمواً وشمولاً وبحراً ، ويجعلها أشبه ما تكون يبحث عام في الفلسفة الأخلاقية والفنية . وهذا الطابع هو الذي سيطر على هؤلاء الروائيين الثلاثة وغيرهم ، وكان ذا أثر خاص في مؤلفهم وأعمالهم .

« أما المقال الذي يضم المجموعة الثانية ، فهو دراسة لصورة من صور العلاقة بين الأدب والعالم ، تقدمها جولي م . جونسون ، بعنوان « النظرة النسيية في الأدب الحديث - نظرة عامة ونظرة خاصة في رواية الصخب والغف » ، وترجمه محمد بري .

إن الأمر الواضح الرحب الذي تركته نظرية « النسيية » في الأدب والفن كليهما يشير إلى تلك العلاقة الوثيقة بين العلم والفن بوصفها تنظيمات فعالة للتجربة الإنسانية بطريقة تؤدي إلى منح هذه التجربة نوعاً من الحضي . وأعظم هبة منحها « النسيية » للأدب والفنون هي أنها خلعت صفة « الحقيقة » على النظرة النسيية المتعاطفة التي كانت قد استمرت الناس في الواقع . وما لاشك فيه أن الأدب والفن كليهما إعمالاً يتأثران بالنظريات العلمية من خلال مانتطري عليه من تصميمات فلسفية ، لا من خلال برهان رياضي .

وفي حين هاجم البعض نظرية النسيية ، أو سخفوا منها لما فيها من بتر وتفكيك وفتلت لزمان والمكان (ويندام تويس ، وماكليس ، وفروست ، وجويس) ، احتضنها البعض لما فيها من تعزيز للثباتية الفلسفية واتخذوا منها أساساً بنائياً في الرواية (سارتر ، دوريل) .

ولم يفكر واحد ممن تناولوا هذه النظرية - برغم إعانة الشديد بفلسفة برجسون - في رواية « الصخب والغف » ، لاسيما في ذلك القسم الذي خصصه فوكر لشخصية كورتين كوجسون .

والتحير والاشكال اللذان تأثر فوكر بتصميماتها الميتافيزيقية في النسيية هما : نسيية التصورات ، وهو الأمر الذي كان له أثر واضح على البناء السردى ، وإحلال الأدياء محل التصورات العقلية بصورة تطلب عليها الحسية .

إن التعبير المجازي عن « مفارقة الساعات » هو مايلفس رغبة كورتين في النقل المستمر مستغلاً سيلاوات الفل المام آملاً من خلال رحلاته المتعاقبة في إبطاء الزمن من خلال تزايد السرعة . والتشغل لكورتين بأشعة الشمس يظهر مجلاء أثر « أينشتين » - كما يظهر أثر برجسون سواء بسواء . إنه يتصورها كما لو كانت مجسدةً للزمن كله ، ليكتشف بذلك عن فكرة برجسون الخاصة بـ « الحضور الدائم » ، ويكتشف في الوقت نفسه عن فكرة أينشتين عن سرعة الضوء في الفراغ بوصفها مقياساً مطلقاً لتنظيم القصص الذاتي النسيية .

وبرغم تبين صور توظيف « النسيية » ، فإن أهميتها للكاتب تمثل فيما تحده به من رؤية مجازية للوجود ، ومن تصور جديد متعدد الزوايا لكل من الإنسان والعالم .

« وفي المجال الأول من المجموعة الأخيرة من مقالات هذا العدد ، يحاول ويتشاور أومان في دراسته التي بعنوان « صياغة معيار : القصص الأمريكي الحياتي » ، والتي ترجمها إبراهيم زكي محوشيد - يحاول أن يبرهن على أن ظهور الروايات الأمريكية ، في المئة من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٧٥ ، كان أمراً مشجعاً بالقلم الطليقة ومصلحها .

فهو يرى أن المرحلة التدريجي لأفكار القصص الحياتي الأمريكي فيما بعد الحرب ، هو في جميع الأحوال صراع في سبيل السيادة الثقافية ، غير أنه - في المجتمع الأمريكي - أمر يجري كثيراً في صمت ، أو يتوازي بين الكواليس ، أو في عظم السوق التي يملو عليها الحياتي في ظاهرها .

ويذهب أومان إلى أن هناك طبقة جديدة . هي طبقة « المهترئين الإداريين » ، تضم وسطاء الأدب ، والناشرين ، وأرباب الإعلان ، والمستعرضين للكتب . والمشتريين للروايات المطبوعة طبعاً أيضاً ، والمهكرين الذين يربون الأدواق ، والثقاد ، والأساتذة ، ومعظم الطلبة الذين يدرسون المقررات الأدبية . وكتاب القصص أنفسهم . وأفراد هذه الطبقة يمتازون بأنهم يشاركون الطبقة الوسطى من ناحية ، ويشاركون الطبقة العاملة من ناحية أخرى ، وهذا ما يسمح لهم بترويج أفكارهم وفرض اختياراتهم الأدبية على مساحة عريضة من المجتمع ، الأمر الذي يثبت أن نظريات « التوجيه » تقع في كل مكان يتجه إليه البصر في محيط نشر الرواية الأمريكية واستعمالها ، ويؤيد الزعم بأن القيمة الجمالية إعاقة تثبت من الصراع الطبقي .

« أما الدراسة الثانية ، وهي لـ « فيغوس كالفريس » بعنوان « الأدب وجدليات التحديث ، ويترجمها محمد حافظ دياب ، فلها تطرح سؤالاً من تأثير العمليات الاجتماعية . وعمليات التحديث على وجه الخصوص . على بناء الأهل الأدبية ، وكيف يمكن لهذا التأثير أن يتحول في ذهن المؤلف إلى أبنية مدونة ورمزية .

ويجيب الباحث عن هذا السؤال من خلال دراسة سوسيوثقافية تعرض لمسرحيين روسيتين هما « الحب » وموسيقى الجاز ، والشيطان ، للكتاب اللغوي جيوزاس جروزاس - و مسرحية « لعبة سندريلا » للكتاب الإسعوي بول إيريك رومو .

ويقدم كالفريس في هذه الدراسة ثلاث أطروحات مهمة . تتمثل أولاً في محاولة إرساء نظرية لبناء العمل الأدبي المسرحي بوصفه أنساقاً مترابطة ذات أنماط أربعة هي : أنساق الوقت ، وأنساق الأدوار ، وأنساق الصراع . وأنساق القوة .

وتتمثل الأطروحة الثانية في محاولة وضع نظرية حول التأثيرات التي يتوقع من عمليات التحديث الاجتماعية أن تمتلكها حول الحياتي . فهو يرى أنه عندما يتأثر الفعل البشري بأية عملية اجتماعية . فإنه يتشكل إما بتأكيد هذه العملية وتحقيق هويته عن طريقها ، أو بالتمرد عليها ومعارضتها . وهكذا تعمل آليات الحياتي عن طريق القدرة الأساسية للاختيار بين ما هو أكثر ناصلاً في الحقيقة الاجتماعية الظاهرة ، وما هو مفقود فيها .

أما الأطروحة الثالثة فلها تتمثل في بعض التصورات التي تدور حول الطريقة التي تتشكل بها المادة الخام للخيال في بناء الأهل الأدبية . وقد حاول الباحث بيان موصفات تجربة التحديث السوفيتية ضمن عشرة معايير مرجعية . حددها فيما يلي : البيروقراطية ، والتقدم العلمي ، والإسراع في التطوير ، والتعدد الاجتماعي الطاق المتزايد ، وتنوع الوظائف . ووحدة النظام الاجتماعي ، واجتماع الجماهير ، والتدفق ، والجم التكنولوجي ، والرواسد الإلكترونية . وتغل هذه المعايير - من وجهة نظر كالفريس - إطاراً هاماً لتصنيف المادة الخام التي استقى منها عيال الكاتبين ، أو ما أطلق عليه « النموذج النفسي التاريخي » لأهل الحياتي .

وعرض الباحث في نهاية دراسته على التفرقي بين مسهجه وانجاء لوسيان جولدمان - البنية التوليدية . ففي حين ينبع المسجون من قاعدة اجتماعية واحدة . إلا أن المسجون الأول يركز على الاهتمام بذاتية الفنان ، في حين يسعى المسجون الثاني إلى التأكيد المبني على أن العمل الأدبي ناتج اجتماعي بقدر ما هو إبداع فردي . أو أكثر مما هو كذلك .

« وهذه الدراسة تختم هذا العدد من عدة فصول ، الذي هم دراسات لباحثين من غير العرب حول موضوع « جهالات الإبداع والتعبير الطاق » . التحرير

مناقشة حول القيمة الفنية*

بين الناقد الأدبي تيرى إيجلتون والناقد الفني بيتر فوللر

ترجمة وتقديم: نهاد صليحة

مقدمة: تدور هذه المناقشة النقدية حول محور أسس يتمثل في السؤال التالي :

هل القيمة الجمالية في العمل الفني قيمة ثابتة تكمن في العمل ذاته (وما معنى ذلك ؟) ، أم أنها قيمة نسبية ، تعتمد على نوعية استقبال الخلق ، وقد تختلف من زمن إلى آخر ؟

ويثير هذا السؤال الرئيس أسئلة فرعية أخرى تطرح للتحقق وتدور حول النقاط التالية :

- معنى التراث الأدبي الرسمي ومعايره .
- معنى الفن الشعبي والثقافة الشعبية .
- أوجه الاختلاف بين الأدب والفنون التشكيلية .
- الدور الذي يلعبه البناء النفسي والبيولوجي للإنسان في إدراكه للقيمة الجمالية .
- الدور الذي تلعبه الأيديولوجية في الاستقبال الفني والأحكام الجمالية .
- القيمة في علم الجمال وعلم الأخلاق .
- الأسباب التي أدت إلى ارتباط الفنون الرفيعة بالطبقة المتوسطة .
- اتجاه النقد المعاصر إلى التحليل العلمي والاعتماد عن التقييم الجمالي .

ويعمد تيرى إيجلتون وبيتر فوللر من خبرة النقاد الاشتراكيين في بريطانيا الآن في مجال النقد الأدبي ونقد الفنون التشكيلية ؛ ولهما كثير من المؤلفات : وقد ذيلت الترجمة ببعض الهوامش التي تشرح بعض الأساء التي وردت في المناقشة .

هي المناقشة

تيرى إيجلتون :

أعمال تتمتع بقيمة فنية عالية ؛ وهذا ليس صحيحا ؛ إذ إن المنطق الذي يحكم تكوين هذا التراث الأدبي الرسمي يقول إنه يكفي أن ينتج الأديب عملا واحدا فنيا بمعايير هذا التراث ليصبح كل إنتاجه جزءا منه ، مهما تضاوت قيمته الفنية . فالفصائل التي كتبها الشاعر (وودسورث) في تمجيد حكم الإعدام - مثلا - قد تسربت إلى التراث الأدبي الرسمي ، برغم رداءتها ، في أعقاب قصيدته القيمة المسماة الافتتاحية⁽¹⁾ . ومعنى هذا أن التراث الأدبي الرسمي يختص في كل مرحلة من مراحله عددا هائلا من الأعمال الشافهة - وأعلى الشافهة بمعايير التراث الأدبي نفسه - ناهيك عن أية معايير أخرى .

سأبدأ الحوار بمناقشة جانب طريف ومهم من جوانب ما يسمى عادة بالتراث الأدبي الرسمي ؛ إذ إنه أثار جدلا عاصفا في الآونة الأخيرة .

لنأفترض أن كل الأعمال الأدبية التي تندرج في هذا التراث

* The Question of Value : A Discussion, Terry Eagleton — Peter Follmer. New Left Review, Number 142, November-December 1983.

ومن ناحية أخرى نجد أن النزوع إلى احترام بعض الأجناس الأدبية وتقديسها دون غيرها في تحديد الكتب الذين يضم هذا التراث أعمالهم ، بصرف النظر عن قيمتها ، فقد لا نجد مثلاً ناقداً واحداً يعترف بتفوق أعمال (توماس لاڤيل بيدوز)^(٢١) بصورة مطلقة على أعمال كاتب آخر مثل (ليم)^(٢٢) . وعلى الرغم من ذلك فقد دخلت أعمال (بيدوز) إلى التراث الأدبي الرسمي ، في حين ظلت أعمال الآخر خارجة ، وذلك لأن (ليم) يكتب جسداً أدبياً بعدد هذا التراث أقل قيمة من الجنس الأدبي الذي يكتب بيدوز في ظله .

وبخلاصة القول إن ما يسمى بالتراث الأدبي الرسمي يقتصر إلى الملتقى والغنى السوي ، حتى وفق معايير الداخلية ، وفي الإطار الذي وضعه لنفسه .

إن الصعوبة الرئيسية التي تكثف الحظيعة عن مسألة القيمة الفنية بأى صورة من الصور تكمن في حالة التقديس المغفلة التي تحيط هذه الكلمة التي تركز عليها كل نظريات الفن « الليبرالية - الإنسانية » ؛ إذ كيف يتأتى لنا (العلم إلا بجمجمة جدلية لا غلظها إلا أن) أن نعطى مسألة القيمة الفنية الأهمية التي تستحقها دون أن نجعلها تستعود على تفكيرنا ، وتمسكنا تماماً دون ما عداها ؟ إننا إذا فحطنا - مثلاً - التكوين التاريخي لهذا الحقل من النشاط الإنساني الذي نسبه بالأدب ، فسوف نكتشف أن السبب الرئيسي لهيمنة مسألة القيمة والتقييم في هذا المجال على طول تاريخه هو ارتباط تصريف الأدب ومفهومه ارتباطاً وثيقاً بقيم إيديولوجية محددة ، ينقلها هذا الأدب ويروج لها .

وعندما اكتشف اليسار حقيقة هذا الأدب الرسمي من دراسة تاريخه ، وحقيقة الأفكار الكثيرة الفاسدة التي روجها - مثل القول بأن الفن هو أكثر كل أركان النشاط الإنساني قيمة ، أو أنه يقدم لنا للمحك الحقيقي لاكتشاف القيم الإنسانية الحققة ، وعلماً بطريقة مباشرة وواضحة نسبياً كيف نحبنا ونسعد - عندما اكتشف اليسار هذا حاول أن يقاوم الأدب الرسمي . وقد سار ود الفعل اليساري في التجاهل : فمن ناحية حاول بعض الأدباء والنقاد اليساريين دحض فكرة القيمة الفنية كلية بوصفها فكرة تمسك على عناصر ذاتية تقع خارج حدود النقد العلمي الموضوعي . ونتج عن هذا التكلف الشليد في الحشمة والتعقيد ، وهو ما تعرضت في إطاره بعض أعمال النقدية للتجريح - نتج عن أن تجاهل هؤلاء بصورة كاملة كل الأسئلة المهمة التي تطرحها قضية فاعلية الفن ، كما تجاهلوا بحث المدور الذي يلعب الصراع الإيديولوجي في التقييم الفني .

كان هذا هو رد الفعل اليساري الأول . أما الثاني فقد تبلور في اتجاه شمس جماعري زائف ، هرب من مواجهة مشكلة القيمة الفنية ، مدعيًا أنه أية محاولة للتصنيف بين الأعمال الفنية أو الأنشطة الثقافية هي في جوهرها محاولة للتصنيف الطبقي على أسس تقليدية .

ولكن الناس - سواء شئت أم أبيتا - يتزعرون دائماً إلى المفاضلة بين الأعمال الفنية . وإذا كان هذا هو الحال فعلياً إذن أن نتعرف بهذه الظاهرة ، وأن نحسم الأسس التي تقوم عليها المفاضلة من منطلق ملدي . إن هذه بالتأكيد هي مهمتنا الأساسية الآن .

(إن صامويل جونسون)^(٢٣) مثلاً كان يدعي القدرة على الاستنتاج

بمعل من يعترض على مضمونه الفكري ، وهذا شيء لا يحفل . ولا اعتقد أن (جونسون) كان يستطيع أن يستمتع بعمل في محل مضموناً أخلاقياً يختلف معه . لقد كانت القيمة الجمالية في عصر (جونسون) ترتبط بالقيمة الأخلاقية ، ولكنها أصبحت في عصرنا نحن - عصر ما بعد الرومانسية - أكثر تعقيداً . ولكن هذا التعقيد لا ينبغي أن يجعلنا نجهل من تفسيرها وتوضيحها .

فصل سبيل المثال ، إذا نحن درسنا العلاقات المتداخلة بين إيديولوجية القارئ والأنظمة الإشارية السائدة ومفولولها ، ودرسنا حالته النفسية في أثناء عملية القراءة أو المشاهدة أو التلقي ، فسوف نكتشف بالتأكيد عدداً كبيراً من الحقائق التي تقيب عنا الآن ، وربما ازداد فهمنا للأسباب التي تجعل الناس يفضلون بعض الأعمال الفنية على غيرها .

إننا نلزم الآن أن القيمة الجمالية ليست مطلقة ، بل ترتبط بشخص معين في موقف معين ، كما نلزم أنها ترتبط أيضاً بطرف تاريخي وثقافي محدد . وعلى الرغم من ذلك ما زلنا نجيب عن مواجهة كل دلائل مقولة نسبة القيمة الفنية ، فلا نجرؤ - مثلاً - أن نقول إن أعمال (شكسبير) أو (دمبرانت) قد تفقد قيمتها الفنية في ظرف تاريخي وثقافي معين . وقد كتب (والتر بنيامين)^(٢٤) ذات يوم يقول إننا « لن نتمكن من فهم أعمال (مارسيل بروست)^(٢٥) كما ينبغي إلا بعد أن نكتشف الطبقة التي يمثلها من معدنها الحقيقي في السواحة الأخيرة » ؛ أي أننا لا يمكن أن نفهم (بروست) الآن ، وعلينا إذن أن ننظر الظرف التاريخي المناسب حتى نقيم أعماله تقبياً صحيحاً . وقد نجد هذه الأعمال حينئذ قيمة لغزياً والدالة ، وقد نعدّها تافهة ؛ ولكنها على أية حال لن تكون الأعمال نفسها التي نعرفها الآن . وحتى يأتي هذا الظرف التاريخي للمستقبل - علينا - صلاً ببدأ (بنيامين) بأن نجعل أعمال (بروست) ونحفظها ، إذ قد نقتنأ يوماً ما .

يتر فو لفر :

« نفهم أحياناً من حديث البعض أنهم يفتخرون أنه ينبغي عند إصدار الأحكام النقدية الرجوع إلى رد فعل الرجل العادي ، أي كانت الطبقة الاجتماعية التي يتنصّل إليها ، وذلك لأنه برأيهم تماماً من التعقيد . . وما إلى ذلك . ولكن دعونا نواجه الواقع على حقيقته . إن الرجل العادي ليس بريئاً من التعقيد كما يقولون ، ولية كان كذلك ! فلو أنه كان بريئاً حقاً لأصبحت مهمة العاملين في مجال التسليم الفني أيسر كثيراً مما هي عليه الآن . إن الرجل العادي - في حقيقة الأمر - متنفس في حالة كل الفنون الشائعة في عصره » .

لا تفعلوا ! ليست هذه كلماتي ، بل هي مقتطفة من حديث كاتب سافتر اسمه بعد أن أقرأ عليكم مقتطفاً آخر من حديثه . إنه يقول :

« إننا نلاحظ أن الناس يصنفون عامة يعضون لسيطرة نوع ما من التقاليد الفنية . وعندما يفضي التراث الفني الرفيع لتفسير فصول طبع الناس حتى في قيمة تراث في ميثل ~ من مستط . لهذا يجب علينا أن نلاحظ تماماً الرأي القائل إن ~ للمعالم العربية لدينا مرة حربية بالقانون ، إلا إذا كانت هذه الجماعير على صلة مباشرة بالتراث العظيم

« إنني محافظ من المدرسة القديمة ، وكذلك كان أي من قبل » ، بل إن (راسكين) كان أكثر تشدداً في عقيدته السياسية المحافظة من أبيه ؛ إذ خلصها تماماً من أي شائبة من شوائب النظرية الاقتصادية الليبرالية . وقد أبدى - (وورث هوبسون) حيناً أن عدداً كبيراً من أفكار (راسكين) عن الثقافة قد نبتت في ظل اتصاله بدوائر المحافظين المتزججين . وقد خلعت مسألة القيمة الفنية (راسكين) المحافظ بالدرجة والعمق تقسيمها للملحن شغلته بها (موريس) الاشتراكي . إننا نجد (راسكين) يرفض صراحة ما أسماه « الفكرة الليبرالية الشائعة التي تقول إن الفن الرديء الذي يصل إلى الناس على نطاق واسع أكثر فائدة من الفن الجيد المنزلة » ، ويؤلف معها الكثير من الأفكار الماركسية الشائعة في عصره ، والمناهضة للقيم الجمالية في الفن . وقد قال في هذا الصدد :

« إنني على حين من أن المسألة ليست مسألة انتشار . هلينا أولاً أن نحدد قيمة الفن لصالح ، هل هو فن جيد أم رديء . فإذا كان رديئاً فسوف يضر الناس بقدر انتظاره بهم » .

وأخلص من هذا إلى نقطة مهمة هي صلب موضوعي : إن المفكرين من أمثال الاشتراكي (موريس) ، والمحافظ التزمتم (راسكين) ، قد انحسروا على اختلاف مذاهبهم - في تأكيد أهمية القيم الجمالية في الفن ؛ تلك القيم التي حاولت الليبرالية أن تتجاهلها أو تنفيها تماماً .

ويرغم كل الحجة التي قد يسيوفاها (تيري إيجلتون) فأننا أزعج أن الموقف لا يتغير حتى يومنا هذا . وإذا استغلنا رطلات البرامج السياسية نستطيع أن نقول إن النتائج والأدوات التقنية التي تستخدم الآن في تحليل الثقافة الاجتماعية ، التي تضم مناهج علم التحليل الاجتماعي للألعاب ، والسيمولوجية ، والتفكيكية ، هي مناهج مضللة ومفرقة ، تحلل النظام السائد وتدعمه ، لأنها تعكس - دون نقد أو تمحيص - حالة التخدير والتخفيف الثقافي السائدة .

إنني - بوصفي نقاداً يسارياً تشغله مسألة القيمة الفنية - لا يدعيني أن أجد أرائي في القرن أقرب كثيراً إلى ما يقول به نقاد مختلف معهم في الآراء السياسية اختلافاً جذرياً - مثل (روجر سكروتن) والمحافظين المعتد في منتدى (بيتر هاوس) الأستراطي - من كل الحيلولة للدار الآن في حانات شارع (كينجز رود) ومتدلياته حول السيميوطيقا وتفكيكية ما بعد البنوية .

إنني لا أنرى هذا المساء أن أعرض بالتفصيل أفكارني عن القيمة الجمالية في الفن ؛ فلقد عرضتها من قبل في عدد كبير من الأحاديث والكتب والمقالات ، ولكن النقطه الأساسية التي أريد أن أذكرها هي أنني أؤمن بأن البشر جميعاً يمتلكون بديهة متفوتة إمكانية تذوق الجمال ، وأن نموه هذه الإمكانية موهوبون بتدريب الذوق الفني والقدرة التقييمية عن طريق المدرسة ، سواء في مجال الإبداع أو مجال الاستجابة . وأنا لا أقصّر الحديث هنا على الفن والأعمال الفنية ، وإنما أقصد تعريب الذوق ومملكة التقييم في كل مجالات العمل الإنساني المبدع الخلاق .

لقد كان الناس قديماً - وما زالوا في بعض المناطق حتى الآن كما

الذي خلفه الماضي ، أو كانت على صلة يومية بكل ما هو جميل وصحيح » .

تري حل يدري الأخ الدكتور إيجلتون قائل هذا الكلام ؟ لا أعني ؛ إذ إنه لو كان يعرف قائله ما قال أو كتب بعض ما سمعنا منه وقرأنا له . إن هذا المتكلم لا يمثل صوت اليمين ، ولا صوت والليبرالية - الإنسانية ، بل هو في الواقع صوت (وليام موريس)^(٩) ، الذي وصف نفسه بأنه اشتراكي ثوري . ولحقني أنني اتفق مع ما يقوله (موريس) في هذا المتكلم ، ولكن ليس هذا هو السبب الذي حداثني إلى وضعه في بداية حديثي . السبب الحقيقي هو أن أثبت كذب الادعاء بأن مسألة القيمة الفنية تغفل مركز القلب في الثقافة البريطانية ، بسبب الجهود المكثفة من جانب « الليبرالية - الإنسانية » .

إنني - على عكس هذا الادعاء - أعتقد أن مسألة القيمة لا تشغل هذه المكانة المهمة في ثقافتنا الآن ، بل لم تشغلها منذ أمد بعيد . فإذا استعرضنا الاتجاهات الفلسفية والثقافية التي لعبت دوراً فعالاً في هذا القرن - بدءاً بالوضع المتطرفة (وبخاصة الفصل السادس الشهير من كتاب اللغة والحقيقة والمتعلق - إذا كنت تذكره) ، ومروراً بتطور الطبقة العاملة من الثقافة الرفيعة ، والاتجاهات الماركسية المتعددة ، ثم بالبنوية وما بعد البنوية ، والسيمولوجية ، وانتهاء بتقنيات السوق الحرة ، التي تدعو إليها مسز تاتشر - إذا استعرضنا هذه الاتجاهات المتباينة ، نجد أن العامل المشترك الوحيد بينها هو تجاهلها لمسألة القيمة بشكل تام .

كذلك لا أعتقد أن اليسار قد تجاهل مسألة القيمة بالصورة التي يوصي بها (تيري إيجلتون) أحياناً . لقد قدمت لكم مثالا يثبت اهتمام اليسار بهذه المسألة في القرن التاسع عشر ، في الفترة التي قرأنا فيها عليكم من حديث (وليام موريس) . ونجد اهتماماً بهذه المسألة من جانب النقاد اليساريين في القرن العشرين أيضاً - على الأقل في مجال الفنون المرئية . ففي الثلاثينيات من هذا القرن كتب الناقد الأمريكي (كلément جرينبرج) - وكان حينئذٍ يمتحن الماركسية علناً - مقالاً مهماً بعنوان « الفن بين الطليعية والابتذال » ، قال فيه إنه يتوق في المستقبل إلى نظام اشتراكي لا يحاول ابتذال ثقافة جديدة ، بل يسعى إلى الحفاظ على البقية الغفيلة الباقية من الثقافة الموروثة وإحيائها . كذلك نجد الناقد (جون ريجر) يؤكد حينئذٍ (من منطلق اشتراكي أيضاً ، وإن اختلف عن موقف جرينبرج) أولوية عنصر التقييم والجمالية في تناولنا للفنون حين يقول :

« إن نبدأ ونفرض إصدار الأحكام النقدية على الأعمال الفنية على أساس المرافقة والمفاضلة بين أسسها من عدم الإيمان بوجود أي هدف للفن » .

ولا يخفى عليكم أنني أنا أيضاً قد أكدت في أكثر من موضع ضرورة إصدار الأحكام الجمالية في استجابتنا للفنون .

إنني أود أن أوضح تماماً ما أعني حتى لا يساء فهمي . إنني بالتأكيد لا أحاول في هذا المجال أن أثقل الدفاع عن مسألة القيمة من أجلية الليبرالية وأنسبه إلى تراث يساري خاص . إن (وليام موريس) الاشتراكي يكرر في مواضع كثيرة من كتاباته أنه يدين بكل ما يعرفه عن الفن إلى (جون راسكين)^(٩) ، الذي وصف نفسه مرة قائلًا :

أسمع - يعززون القدرة على الإبداع الجمالي إلى الإلهام الإلهي . أما أنا فقد حاولت أن أبحث عن جذورها في الأحوال النفسية والبيولوجية للإنسان . ولهذا كتبت كتاب الفنان الجالس (The Naked Artist) وغيره . ويرغم كل ما قاله النقاد فإن موقفى من قضية الإبداع والتفوق لا ينكر التاريخ أو يضع القضية خارجه ؛ فلما أقول حقا إن إمكانية تفوق الجمال وإبداعه أصل بيولوجية ، ولكنى أرى أيضا أن هذه الإمكانية تحتاج إلى بيئة تساعد على النمو والازدهار ، مثل أية إمكانية إنسانية أخرى .

إن مشكلتنا الآن تكمن في أن انبهار العقيدة الدينية من ناحية ، والتفكير في طبيعة العمل الذى نتج عن الثورة الصناعية وتطوراتها التالية من ناحية أخرى ، قد انحدا لتعمر الظروف الملائمة لنمو هذه الملكة الإبداعية الجمالية في الإنسان وازدهارها . ولهذا السبب أجد أنه من الصعب أن نلجأ إلى الرجل العادي بحثا عن القيم الجمالية . ولهذا السبب أيضا أؤمن أن تنمية القدرة على إصدار الأحكام الفنية والجمالية وممارستها ، سواء في الإبداع أو التلقي ، ليست نشاطا فارغا لا طائل من ورائه ، فمارسه الصغرة المكثفة ، ويستدعي المخرج والاعتدال ، أو نشاطا فرعيا قد تسمح له أحيانا - وعلى مضض - بالدخول إلى مجال النقد الفني بطريقة (ترى إنجلترا) . إن القدرة على إصدار الأحكام الفنية والجمالية قدرة أساسية لا يستطيع الفن دونها أن يقدم صورة أفضل للواقع ، بل إننى قد أبلغ في إثبات هذا وأدعي شيء من الحجة التي قد تصمد للبعض أنه من الأنفع في أن أجلس في حجرة وسط أعمال (رونكو) ، منمكنا في الاستجابة لها وتقييمها واكتشاف أفضلها ، من أن أجلس في الحجرة نفسها منمكنا في تفكيك هذه الأعمال وتحليلها وفقا لأحد المناهج النقدية السائدة . فالنشاط التقييمي الأول يتضمن - بلا شك - قدرا من الجدية والإضافة والإبداع والتعمد لا يتوافر في النشاط التحليلي الشار ، بل إننى أعتقد أن هذا النشاط التقييمي ، الذى يتضمن ممارسة وتأكيذا للقدرة على الاستجابة والتقييم ، يتصل اتصالا وثيقا بمعنى أن يكون الإنسان إنسانا (وأنا لا أحتز عن هذا التعبير) بصورة لا تتوافر في الأنشطة النقدية الأخرى ، التي تقيم النظريات لتشرح طبيعة الاستجابة الفنية ، أو تلك التي تحاول أن تستمضى بالنظريات عن الاستجابة الفنية الحقة .

وقد يبدو موقفى هذا من المنظور الاستيطاني متكلفا ومتعبرا ؛ ولكنك إذا نظرت إليه من منظور علم الأخلاق بدلا من علم الجمال ؛ فسوف تجدته متغلطا . ففي مجال علم الأخلاق لا يجوز أحد (اللهم إلا إذا كان سفيها) أن يدعى أن النظرية الأخلاقية التي تنتهجها أهم من قدرتك على إدراك السلوك الأخلاقي السليم وتحقيقه ؛ فمن الممكن أن يعتنق شخص ما نظريات أخلاقية غريبة ومضحكة ، وعلى الرغم من ذلك يسلك سلوك إنسان صالح . وهذا هو المهم . ولا يختلف الوضع كثيرا في مجال علم الجمال ، بل لا ينبغي أن يختلف في كثير أو قليل .

المناقشة المفتوحة :

○ سؤال

لقد فهمت من كلامك أنك تعرض على ما جاء في حديث (ترى إنجلترا) حول أهمية القيمة الفنية ، وأن هذا

الاعتراض قد يرجع إلى اختلاف طبيعة التراث الأسمى من تراث الفنون التشكيلية . ولكن لنعد هذا جانباً الآن ! لقد أكد (ترى إنجلترا) أنه كلما أثير موضوع القيمة الفنية يسأل سؤالاً عديداً هو : القيمة بالنسبة لمن ؟ وذكر أن هذا السؤال يقودنا بصورة طبيعية إلى أسئلة أخرى حول كيفية الاستجابة للقيمة وإدراكها . يمكننا طبعاً أن نقول إن الاستجابة للقيمة الفنية وإدراكها يتم بصورة فورية مباشرة - في شكل الاستمتاع بالعمل الفني . إن ما أود أن أرفعه حقا هو ردك على هذا السؤال : القيمة بالنسبة لمن ؟ هل نفهم مثلا من حديثك أنك تدعى للفن قيمة « متعالية » ، برغم أنك تستخدم تعبيرات مغايرة للمألوف في هذا الصدد ؟ أم تنفى منى في أن مسألة القيمة - وفقا لنظركم الفكرى - ترتبط بإطار تاريخي نسبي ؟

بيتر فولر :

إن النسبية تعتمد إلى حد كبير على المقياس الزمني الذى تستخدمه . وأعتقد أن عامل النسبية - أى درجة التفكير في القيمة - قد يولغ في تقديره بصورة فاحشة حديثا ، لا من جانب اليسار فحسب ، بل أيضا في مجال التناول السوسولوجي للفنون بكل فروعه .

إن طريقي في تأصيل الثبات النسبي للقيمة لا يمكن أن تسمى بأى معنى من المعاني نظرية « متعالية » ؛ وذلك لأنى أصعب جذور هذا الثبات النسبي للقيمة ، والأسس التي يقوم عليها ، في وجودها الإنسان بوصفا كائنات مادية ذات ثبات نسبي ، في عالم طبيعي مادي ، يخضع حقا لعوامل التغير والتغير ، ولكن بمعدل كبير عن معدل التغيرات التاريخية والاجتماعية . إن هذا هو الأساس الذى تستند إليه فكرة الثبات النسبي للقيمة .

وهناك منطقة خلاف مشروعة بيني وبين (ترى إنجلترا) في النظرة إلى القيمة الفنية ، تنشأ من اختلاف الدجال الذى يدور فيه اهتمام كل منا . فلما أعتقد أن فن النحت - مثلا - يقيم بدرجة كبرى من ثبات القيمة ، لأنه يعتمد على جهد بدني مادي واضح ومحدد . إن الجانب البيولوجي في الأنشطة الفنية التي أهتم بها بوصفى ناقدا ، يلعب دورا كبيرا بصورة لا تتوافر في الفنون التي تشغل (ترى إنجلترا) . ويرغم هذا الفرق الواضح بين الأدب والفنون الأخرى فقد شهد عصرنا محاولات دائمة لتطبيق المفاهيم الأدبية المختلفة على فنون النحت والتصوير ، وتخصت هذه المحاولات عن آراء نقدية واستنتاجات غير مقبولة على الإطلاق .

إننى أتفق مع (رويوند وليامز)^(١٦) وغيره في أن بعض الجوانب الفنية في الأدب - مثل الإيقاع اللفظي وما إلى ذلك - تتمتع بدرجة من ثبات القيمة النسبي . ولكن من الواضح أن هذه الجوانب الفنية أقل أهمية في الأدب عنها في الفنون الأخرى ، مثل النحت .

السائل نفسه :

إذا فصلنا الفنون المرئية في حقة تاريخية بعينها ، ولنقل مثلا في القرنين الماضيين ، فسوف نجد أن الإجابة عن سؤال « القيمة بالنسبة لمن ؟ » ليست بالأمر الهين ما رأيك ؟

بيتر فولر :

سيكون ذلك مجتمعا ومقيدا بالطبع . ومع ذلك فأنا أرى أنه من الممكن إصدار أحكام بالقيمة مقنعة ، تتخطى حدود الحقب التاريخية والثقافات المختلفة . وتندلج كل الجهود والبحوث التي أجريت في هذا المجال ، وبخاصة التجارب التي تضمنت عرض ضروب مختلفة من الأعمال الفنية على أفراد يتنوعون إلى ثقافات مختلفة ، على أن الاتفاق كبير فيما بينهم حول ترتيب تلك الأعمال تقاضيا ، وبخاصة حين يكون هؤلاء الأفراد يتمتعون بلوجية عالية من الاستجابة للرغبة - أي حينما يكونون عاملين في حقل الإنتاج الفني نفسه . وتصل درجة الاتفاق فيما بينهم حوالي ثمانين في المائة ، وإن كانوا يتمتعون إلى ثقافات تختلف اختلافا تاما ، وتتفاوت في جميع جوانبها الأخرى . وفي ضوء مثل هذه التجارب ، يبدو لي أن إنكار ثبات القيمة النسبي نوع من المغالاة في المثالية .

تيري إنجلتون :

هناك مسائلان أود بإيضاحها . أولاها أنني أنا كذلك أعتمد أن هناك حقائق عامة تتخطى حدود الحقب التاريخية ، ولا أعتمد أن أحدا يستطيع إنكار ذلك . ولكن السؤال هو : ماذا نقف حقا حين نقول إن ثمة حقيقة أو قيمة تتخطى حدود الحقب التاريخية ؟ نستطيع أن نطرح الإجابة التالية ونقول : إننا نقصد استمرار أحكام القيمة نفسها على عمل فني بعينه ، دون تذبذب ، على مدى حقب تاريخية متعاقبة . وربما نتيجة لوجود أبنية وميالك نوعية . ولكن هذه الإجابة تثير بدورها سؤالها ، هو : ألا تتغير طبيعة هذا العمل الفني الذي نتحدث عنه ومعناه من حقيقة تاريخية إلى أخرى ؟

إن الغالبية العظمى من الناس يتفقون مع الرأي القائل إن الأعمال الفنية يعاد بناؤها وتفسرها من عصر إلى آخر . ولما كانت عملية إعادة البناء والتفسير هذه تتخذ أطارا ثقافيا محددا فإن المشكلة تصبح أن العمل الفني (الذي نتحدث عن ثبات قيمته عبر حقب تاريخية مختلفة) تتغير طبيعته من عصر إلى عصر . فقد يظل العمل من الناحية الحرفية البسيطة ، ومن الناحية المادية هو العمل نفسه ، ولكنه يختلف في جوانب أخرى ، على نحو يبرز ما أسميته بالمشكلة .

أما المسألة الثانية فتتعلق بالعوامل البيولوجية التي تتدخل في التدفق الجمالي . لقد تجاهل الفلاسفة السياريون والهيمنيون على السواء هذه العوامل . ومع ذلك فعليا أن نواجه المشكلة المشككية القديمة التي أثارها (هيوم)^(١١) عن الكيفية البيولوجية لعملية العبور من الإدراك الحسي لشيء ما إلى تقييم هذا الشيء . إنني أعترض حين يتحدثون عن هذا العبور ببساطة ، متجاهلين المشكلات الكثيرة التي نكتشفها . فمن المؤكد أن وجود درجة من الثبات النسبي من الناحية البيولوجية يكفي وحده لأن يصبح مركزا أو أساسا للقيمة في العمل الفني ؟ فلا يمكن - مثلا - أن نقول إن قيمة العمل الفني تتركز على حقيقة بيولوجية ، هي أن أربنا أطول من أذرعنا .

ويمكننا أن نشرح عملية العبور من الحقيقة البيولوجية إلى القيمة الجمالية بالرجوع إلى نظرية (فرويد) ، التي تنص ما أسماه بالدوافع في المنطقة بينية .

بيتر فولر :

إن التحليل النفسي الذي اهتم به قد اعترف منذ زمن طويل بأن نظرية فرويد عن الدوافع وما إلى ذلك تنسب إلى الفلسفة الآلية في القرن التاسع عشر ، ولن تفيدها بشيء في هذا المجال . ولكن هناك بعض أنواع التحليل النفسي التي أفرزت نظرات ثاقبة في العلاقات المتوترة بين النفس والآخرين ، وألفت بعض الضوء على عدد من أنواع التجربة الجمالية . وبرغم ذلك فمزالمت تواجدها علامة استفهام كبيرة كلما حاولنا تحديد منشأ فكرة القيمة . إننا نستطيع مثلا أن نصف التأثير النفسي الذي تحدثه بعض الأعمال الفنية ، والذي يشبه والإبتلا . ولكن هذا لا يمكننا في حقيقة الأمر من التمييز والمفاضلة بين عمل فني عظيم للفنان (رويكو) وعمل متوسط لفنان آخر مثل (أوليبتسكي) على الرغم من أنه يحدث التأثير النفسي ذاته .

لا مناص لنا - إذن - من أن نقدم على ما نحجب أنت عنه ، وأن نتعرف بأن علم الجمال يشبه - بمعنى من المعاني - علم الأخلاق . فهو علم لا ينضم للقرآن والبراهين القاطعة بصورة تامة ، ولا يمكننا أن نحصره ونحدده في مجموعة من القوانين والقواعد ، ولكنه - برغم ذلك - علم لا يمكن أن نتجاهل وجوده ، أو أن نلده مجموعة من الأحكام التصفية التي تلقى على عاتقها .

ثم علينا بعد ذلك أن نتق في صدق الاستجابة الفنية وصحتها في مرحلة ما قبل التفكير ، وهي بالضرورة استجابة لا عقلانية ؛ وأن نسلم بأن أحكام القيمة لا يمكن شرحها وتبريرها بصورة عقلانية تامة . واستطيع أن أسوق عددا هائلا من الأمثلة التي تدعم هذا الرأي . لقد حدث في الماضي مثلا أن حاول عدد كبير من النقاد ، ومن بينهم (راسكين) ، وضع الرسامة (كيت جرينواي) في المرتبة التالية مباشرة للفنان (تيرنر)^(١٢) من ناحية المعلمة الفنية ، وقدموا حججا مدعشة ، بل مقنعة ، في هذا الصدد . كذلك (قدم راسكين) عددا من التفسيرات النقدية الغريبة لشرح رأيه في عظمتة (تيرنر) ويدعمه .

وعلى الرغم من فساد الآراء والحجج النقدية وتدخلها ، التي يسوقها (راسكين) ليفسر عظمتة هذا الفنان ، كان حكمه النقدي على لوحاته من حيث القيمة حكما صائبا تماما . وعمل العكس من ذلك نجده يجانب الصواب تماما ، وبصورة مضحكة ، في حكمه النقدي على الرسامة (كيت جرينواي) ، على الرغم من رجاحة تربيته النقدية لهذا الحكم .

إنما حين نرى هذه الأمثلة وغيرها لا نملك إلا أن نعتزف بوجود ملكة للاستجابة الجمالية اللا عقلانية ، نستشع أن نبحثها في ذاتها ، مهما كانت صعوبة البحث (نظرا لطبيعتها المركبة) ، وبرغم تدخل الأيديولوجية وعوامل أخرى في إعاقته مسارها ، وبرغم أننا قد لا نلدها أبدا في صورتها النقية الحالية .

إن البحث في طبيعة هذه الحاسة الجمالية يستحق كل عناءه نلاحظه أو معارك نخوضها) لأنه بحث عن شيء جوي مهم ، يشبه البحث في طبيعة الخطأ والصواب في مجال علم الأخلاق . إنني أمارس هذا البحث وأدافع عن شرعيته ، على الرغم من أنه قد يبدو للبعض غريبا وغير مجد .

● سؤال .

يسندني حديثك إلى ذهني شيخ (روجر فرای) ^(١٣) وفكرته عن الشكل الفني ذي الدلالة الكامنة فيه . هل هذا ما تقصد ؟

يتر فرولر :

إن حديث (روجر فرای) عن الشكل ذي الدلالة الكامنة ليس حديث رجل غبي أو أحمق . وربما كان عمله الوحيد أنه لم يدرك كل دلالات الاصطلاح الذي ابتدعه . وإذا كان — كما يدلو — قد ابتدع اصطلاح الشكل ذي الدلالة الكامنة ليصف قدرة الشكل الفني نفسه على أداء وظيفة رمزية — أي قدرته على أن يحمل معنى وأصداء تستعصى على أساليب التمثيل والمحاكاة — إذن فقد أصاب كل الصواب . ولكنه أخطأ حين أخذ يؤكد في الوقت نفسه أن فكرته هذه عن الشكل ذي الدلالة [الكامنة] تندحض إحمية الرمزية في الفن ؛ فأننا لا نلتفت منه في هذا .

لقد نبهنا (روجر فرای) إلى حقيقة مهمة ، هي أن بعض الأشكال والألوان في فن الرسم تحمل في ذاتها أصداء وإعجازات معنية ، نستجيب لها نحن البشر بحكم تكويننا ، وبصرف النظر عما قد تخلط هذه الأشكال والألوان ، سواء استخدمها الفنان ليصور أشجاراً أو أزهاراً أو صخوراً أو مساحات أو أي شيء آخر . وليس لدى أدنى شك في أنه حتى في هذا . وقد حاول (روجر فرای) في مقالاته الأخيرة أن يعيد صياغة نظريته هذه إعادة شبيهة تامة ، ليؤكد لنا أنه يتحدث عن رمزية الشكل الفني نفسه ، لا عن التوظيف الرمزي في الفن لمطلبت الحياة . لقد أخطأ (كلايف بيل) ^(١٤) فهم نظرية (فرای) وأساء شرحها . أما (فرای) نفسه فكان على قدر كبير من الذكاء والقفظة .

تيرى إيجلتون :

أرد أن أعود إلى نقطتين أثارهما (يتر فرولر) لأعلق عليهما . أولاً : إنني لا أعتقد أن الثابت النسبي الذي تشتمع به الأنشطة البيولوجية يعني بالضرورة أنها لهذا السبب تلعب دوراً أكبر أهمية أو أكبر في تقييمنا للاستجابة الفنية . ولكن مهما كان حجم الدور الذي تلعبه هذه الأنشطة في هذا الصدد ، فمن المؤكد أنها لا توجد في عزلة تامة .

إنني ألتصق في هذا الرأي المجاهم — نجهده ألبعضاً في كتابات بعض الماركسيين مثل (تومبارنو) — إلى تفسير قيمة الأعمال الفنية الكبيرة في ضوء تناولها لبعض الأحوال والتجارب الإنسانية العامة والمتكررة . هذه الأحوال — وأعتقد أن (يتر فرولر) يتفق معي في هذا — يجد ألبداً في انفصال عن الظروف التاريخية والحياة الاجتماعية . بل إلى ذلك أن مثل هذا الانعقاد في التدد قد يقودنا إلى أن نخلص عظيمة مسرحية الملك لير مثلاً تكمن في تناولها لمواقف إنسانية سريرة ، مثل المعاناة والموت وتفتت الأسرة . ولو كان الأمر كذلك لما وجدنا ناقداً مثل (صامويل جونسون) يعترض بشدة على نهاية المسرحية ، على الرغم من أنه تعرض في حياته لتجربة المعاناة والموت ، وعلى الرغم من اشتراكه مع (شكسبير) وشخصيات مسرحية الملك لير في أبنية بيولوجية محددة . لقد وجد (جونسون) نهاية المسرحية مقترزة من الناحية الأخلاقية ، وكان منبع هذه الاستجابة الأخلاقية الراضة موقفه الأيديولوجي وحسب .

ثانياً : إنني أتفق تماماً مع (يتر فرولر) في أن الاستجابة للفن والجمال لا تتم بصورة عقلانية وواعية تماماً ، وأن أي محاولة لتحويلها إلى عملية عقلانية ستهاك نتائج ونخبة . ومع ذلك فنحن بحاجة إلى توضيح معنى هذا الكلام بدقة شديدة .

إن كلمة «عجاليات» تستخدم لتعبر عن عدد هائل من القيم الجمالية . وإذا فصلنا المفاهيم المتباينة لهذه القيم في المجتمعات المختلفة ، ورددنا العوامل المسبقة التي تدخلت في تكوين هذه المفاهيم ، لوجدنا أن كلمة «عجاليات» كلمة مطاطة وتشبيهية . كذلك فإن مشكلة الاستجابة الجمالية لا تنتهي — في اعتقادي — حين نقرر أن تفسيرها يتخطى حدود الأنا الواعية والتفكير العقلاني ، كما يظن النقاد التقليديون . إنني لا أضع (يتر فرولر) في زمرة هؤلاء بالطبع ، ولا أزعم أن هذا رأيه ، ولكني أود محسب ، أن أبين أن بعض النقاد يتخذون من الجانب اللا عقلاني واللا واعي في عملية الاستجابة الفنية ذريعة لإنهاء أي نقاش حول قيمة العمل الفني . فإذا اختلفت معهم وجدتهم يقولون ببساطة : هذا العمل يعجبك ولا يعجبني . . . إذن فلنتنقل إلى عمل في آخر ، لنجدد موقفنا اللا عقلاني بالنسبة إليه .

إنني أرغب في نوع من التدد يتخذ من الصراع حول القيمة الفنية ، وما اعتدنا على تسميته بالذوق الفني ، منطلقه الأساسي ، ثم يشرع في دراسة العوامل التي تتدخل في تكوين ما نسميه بالقيمة الجمالية ويصيحها . وأعتقد أن حل مشكلة الحكم الجمال يكمن في منطقة ما ، تلتقي فيها علوم الغريزات والتحليل النفسي ودراسة الأيديولوجيا . فلنتنقل في بحثنا من هذه المنطقة !

يتر فرولر :

قد أتفق معك في هذا . ولكن علينا أيضاً أن نواجه حقيقة مهمة ، وهي أننا نتحدث عن شيئين مختلفين يسيران جنباً إلى جنب في عملية الحكم الجمالي ، وبخاصة في مجال التصوير أكثر منها في مجال الأدب .

إنني حين أواجه لوحة أجدني أستجيب لها بصورة فورية تختلف عن استجابتي لكتاب مثلاً . إن استجابتي للوحة تتخذ شكل الحكم عليها بأنها جيدة أو رديئة أو ممتعة ، دون تفكير وقيل أي تنظير ؛ بل قد نجد نفسك في لحظة ما تستجيب استجابة عارمة لنوع من التصوير لا يروق لك عادة أو العكس . إن الرسام (جراهام سافرلاند) — مثلاً — يتبع كل البعدية التي أودعها فيها ، فهو ينظر إلى العالم نظرة عذابة ، محملاً خياله ، ويعمل كل ما يراه إلى شيء «جديد» ، وتلك إحساساً عميقاً بالتراث يظهر في لوحاته . ومع ذلك فإني أجد أعماله غفقة .

إن الفكرة التي أرد أن أؤكدها إنني أن الحكم الجمالي هو حكم تلقائي يتناول على الفور . أما الدراسة التي يدعو إليها (تيرى إيجلتون) فتدخل في باب التعتين والشرح العقلاني للحكم الجمال .

تيرى إيجلتون :

إن كلامك عن فورية الاستجابة الجمالية وتلقائيتها يفرد بالضرورة إلى نظرة «متعالية» للقيمة ؛ وهذا ما أرفضه من أساسه ؛ فمن الطريف أن الفلاسفة حين يبحثون عن نموذج لجملة تقريرية تبدو في ظاهرها وكأنها تعبر عن نوع من المعرفة الحسية ، في حين أنها في الواقع تتطلب قدراً كبيراً من التنظير اللا واعي ، فيجهد دائماً مختارون

جدة : هذا لونه أحر . وأعتقد أن هذا نوع من التحاليل الوضع الذي لا يمتنا في شيء من الناحية الثقافية .

بيتر فولر :

بل يمتنا جدا ، فالأحكام الجمالية تشبه — إلى حد كبير — ظاهرة الانجذاب إلى شخص يعنى بين البشر . قد ننسج في تكوين كثير من الأفكار والتفكيريات عن الأشياء التي نجلبنا إلى شخص آخر ، على أي مستوى من المستويات ، ولكننا نجد في نهاية الأمر أن تجربة الانجذاب نفسها — حين نحدث — تذهب بكل هذه الأفكار والتصورات النظرية لأدراج الرياح .

إن استجابتي لقن التصوير تشبه هذه التجربة إلى حد كبير ، إذ إنني في حين أستطيع أن أسرد عليك كل ما قد يخطر لك على بال من أنواع التوصيف والتفسير النفسى والنظري والأيدىولوجى لتجربة الاستجابة الفنية ، سيظل جانب من جوانب التجربة خارج هذه التفسيرات جميعا .

إن استغنى الأساس لمعظم النظريات النقدية الحديثة في الأدب والفن من إصرارها على أن تطابق بين عملية الاستجابة الفنية الأولية وعملية التوصيف والتفسير التي تأتي في مرحلة تالية ، أو أن تستعصى بالثانية عن الأولى . ولا أعتقد أن أي منسج نقدي استطاعت أن يفتننا بأن التجربة الفنية هي مجرد توصيفات للفنوى لما .

إنني أجد في نزعتك الداعمة إلى محاولة تحييق هذه المطالبة بين التجربة وتوصيفها ما يثير الرية ، على الرغم من أنك لا تلمس أبدا إلى نهاية الطريق ، بل تترك مساحة صغيرة في النهاية لتوحى بوجود شيء لا يمكن التصريح به بالكلمات . أما أنا فعل العكس منك ، لرى أن قوة الجلب في التجربة الفنية هو أهم عنصر لها . وهذا لا يمتنى أننى لا أهتم بالتوصيف الفنوى للتجربة . إنني شديد الاهتمام به وألمسه دوما ، ولكنه يأتى دائما في مرحلة تالية للتجربة .

بيتر فولر :

هل رأيت أعمال مثال يدعى (ذايفد وين) ؟ إنه يصنع لثلاث تصور لا ينبع من اشتغالها على عناصر قليلة ، بل من تعدد عناصرها وتنوعها ، ومن التمدد والتنوع في الظروف والعوامل التي تشكلها وتحدد مسارها بصورة مختومة . وهذا منه — في قول آخر — أن التجربة الإنسانية لا يمكن تبسيطها أو تلخيصها بالصورة التي نطرحها .

بيتر فولر :

هل رأيت أعمال مثال يدعى (ذايفد وين) ؟ إنه يصنع لثلاث تصور صبية يركبون درفلا ، وأشياء من هذا القبيل . لغرضي أننى زعمت لك أن هذا المثال أفضل من (مايكل أنجلو) ، لأن نجد مثل هذا الحكم خاطئا أو أحمق ؟ على الأقل في معنى واحد من المعانى ؟

بيتر فولر :

على الرغم من أننى لم أسمع أبدا بهذا المثال (وين) ، إلا أننى أستطيع بسهولة أن أجد له مقابلا في عالم الأدب . ولكنى مع ذلك أجد أن الحكم على فنانه بأنه أفضل من آخر غالبا ما يعتمد على منظور واحد ، إذ إنه يعنى ضمنا أن الأفضل قائمة أيأ كان الأمر ، من كل

الجوانب ، في كل الظروف والأحوال ، وبالنسبة لكل الناس ، وذلك لأن كلمة «أفضل» لها مدلول واحد عام ، ونحن نستعملها مع أن كلا منا يتطلب أشياء خاصة في العمل الفني ، قد يتحقق بعضها بصورة أولى من البعض الآخر . إن كلمة «أفضل» — شأنها في ذلك شأن كلمة «جذابة» — كلمة مطلقة ، تعطى عددا كبيرا من الاستجابات .

بيتر فولر :

فلتضع جنباً إلى جنب لوحتين للرسم (فيومين)^(١٧) ، أو لوحتين (لروككو) ، أو قصبتين لشكسبير من نوع السوناتا ، وليكونا عميلين يرتبطان ارتباطا وثيقا ، بل يماثلان الموضوع نفسه . ألا ترى أن المقاضاة بينهما لها معنى ؟

بيتر فولر :

أوافق ، على أن تقلل ما قلت من أن القيمة هي مجموعة من الاستجابات للتصايف ؛ وهذا ما ترفضه . كما أوافق ، بشرط أن تقلل أن كلمة القيمة لفظة مطلقة ، تستخدم للتعبير عن عدد كبير من الاستجابات للعمل الفني ، وبشرط أن توافقنى — وهذا هو مرتبط — على إنكار وجود موقف يعب أحد الأعمال الفنية قيمة كبرى برغم رفضه الثام في إطار ثقافة من الثقافات . في ضوء هذه التعطلات أستطيع أن أنهم معنى المقاضاة .

● سؤال :

هل يحصر (بيتر فولر) إذن القيمة في دائرة الاستجابة الفردية البليطرة ، ولا يتصور وجودها بأى معنى من المعانى عجزها ؟

بيتر فولر :

إن نظريتي في القيمة لا تركز على الاستجابة الفردية فحسب . إن جانباً مهماً منها يتعلق بتعدد التراث في ظروف تاريخية معينة . فتعدد القيمة الدينية — مثلا — قد نتج عنه تغيرات في الأنظمة الرمزية السائدة في المجتمع ، أدت بدوره إلى انقراض فنون الزخرفة . كذلك نجد أن تغير طبيعة العمل في العصر الحديث قد دمرت إمكانية التعبير الجماسي عن التجربة الذاتية . في مثل هذا الموقف — الذى لا أستطيع ولا أحبه مطلقا ، لأننى أريد ما أكون عن الإيمان بالفردية — نستطيع أن نطرح عددا من التصورات والنظريات حول ما يجب أن يكون عليه الحال . ولكننا في نهاية الأمر نجد أنه لا مفر لنا من أن ننشأ لائقنا تراثا فرديا خاصا ، سواء كنا نقاتل أو مبدعين ، وليس هناك حل آخر أصمتنا . إن حل كل منا أن يصنع تراثه الفني عن طريق محاولة الاستجابة الجمالية التنظيمية للأعمال الفنية للشاشة . ولا مهرب لماننا من هذه والفردية التي تشكل جانباً من جوانب مسألة الفن الآن . ولقد أكدت في أكثر من موضع المشكلات التي تسببها هذه الفردية الجبرية لأي فنانه يفتنى بمشودها الضيقة ، ويعملون أن يتخطوها . وأعتقد أن هناك بعض الحلول الممكنة للمخرج من مأزق الفردية هذا : أحدها قدرتنا على الاستجابة لعالم الطبيعة حولنا . إن استجابة ملكة الخيال فينا للطبيعة تستطيع — بدرجة ما — أن تحل محل الإيمان المشترك ، وتلعب دوره .

● سؤال :

ما الدور الذي تلعبه الأيديولوجية في الاستجابة الجمالية ؟

تيرى إيجلتون :

هناك عدد من التعريفات لهذا الدور ، ومعظمها تعريفات شديدة الحلق وتصب على الفهم . ويشال البيض حين يمدحون أن الأيديولوجية متغلغلة في التجربة الإنسانية في كل جوانبها .

علينا في الإجابة عن هذا السؤال أن ننقص الدور الذي يلعبه تفاعل العوامل التي أسسها غريزية بالعوامل الأيديولوجية في خلق الاستجابة الجمالية . وقد يمثل هذا الرأي نوعاً من المعارضة الشديدة للآراء السائدة ، حيث أن اللاوعي يدخل دائماً بصورة أو بأخرى في أي نقاش حول القيمة . إننا لا نستطيع أن نتفصل بين «الأناء الاجتماعي والأيديولوجية» والقوى الحيوية الغريزية ، وأن ننظر إلى هذه القوى بوصفها عوامل تتميز بتعدد «الأناء» كذلك علينا أن ندرك أن أية وسيلة فنية أو أي شكل جمالي لا يتجزأ من أبعاد أيديولوجية . إن أي إدراك فوري لشخص ما أو لوحة ما لا يتجزأ من تضمينات أيديولوجية تنبئه من داخله . وأما أقول هذا رداً على كلام (بيتر فولر) . إن الإدراك الجمالي يتضمن بعداً أيديولوجياً . وما نسميه عادة بالأيديولوجية يحيط الإدراك الجمالي دائماً بأشكالاً وأبنية تتصل هي ذاتها بالخط الإدراك السائدة .

إن الأيديولوجية - في أحد معانيها - هي شكل من الأشكال . ولهذا علينا أن ندرك - حين نتحدث عن علاقة الإدراك الجمالي بالأيديولوجية - أننا نتحدث عن عنصرين في عملية واحدة . إن المفهوم السائد بين الناس عن الاستجابة الجمالية يمكن تحليله بوصفه نوعاً معادلاً من التفاعل بين معنى الاستجابة الجمالية والاستجابة الأيديولوجية .

بيتر فولر :

إن وصف (تيرى إيجلتون) للفرار واللاوعي بوصفها أبنية أيديولوجية يتم من خطأ في منهجه ، فهو يستخدم إطاراً تحليلياً بدائياً حقا عليه الأمر . ولا أظن أن طرح المشكلة في إطار فكرة «اللاوعي» سيهدئنا من شيء ، وذلك لا يعني أننا ننكر وجود عمليات لا واعية . إنني أعتقد أن طرح المشكلة في إطار آخر يقوم على الاعتراف بوجود عمليات نفسية أولية وعمليات ثقافية ، وعلى التمييز بينها ، سيكون أكثر نفعاً لنا . وأعتقد أن العمليات النفسية الأولية تصنع بقو من التحرر ما يسمى (تيرى إيجلتون) بالأيديولوجية ، فهي عمليات مرنة ، تعتمد على الخيال الإبداعي والرموز واللوروثات الرمزية المتقدمة . أما العمليات النفسية التي تلها فهي عمليات بيئية ، منظمة ، وتحليلية ، وعقلانية ، ولغوية ، وأيديولوجية ومنطقية . إن ما أترضض عليه حقا هو رفض (تيرى إيجلتون) الاعتراف بالدور الذي تلعبه كل هذه الاستجابات الخالصة من الأيديولوجية في الزعة الإبداعية والاستجابة الجمالية . إن هذه الاستجابات تلعب بالتأكيد دوراً مهماً في النشاط الخلاق وفي الاستجابة الخلاقة في أي مجتمع . ولو كان مجتمعنا صحيحاً من الناحية الجمالية ، ولو كان مجتمعاً لا يفتقر أو يسحق إمكانية هذه الاستجابة الجمالية الخلاقة ، لما وجدت نظريات إيجلتون وشبهاتها متغلغلاً . لقد أشرت من قبل إلى أن العلة تكمن

● سؤال :

حين نتحدث عن فصل الأيديولوجية عن الفن تكون قد ابتعدنا بعض الشيء عن لب الموضوع . إن السؤال المهم هو : هل نستطيع أن نتفصل الأيديولوجية عن الإنسان ؟

تيرى إيجلتون :

أعتقد أن هذا ممكن ، ولكنني متزعم بعض الشيء عما قاله (بيتر فولر) . إنني لا أنكر أن العمليات النفسية الأولية تتمتع بدرجة أعلى من المرونة والإبداع عن العمليات التي تلها ، ومع ذلك أعود فلز ذلك أن اللاوعي نفسه يمتنع بآه في بده في ظل موقف يحكمه قانون محدد - بمعنى أن حركة الرغبة في الإنسان مثلاً لا تتفصل منذ البداية عن قيود الملح والوم .

بيتر فولر :

إنك تصر على استخدام اصطلاح «اللاوعي» بمعنى معين ؛ ولهذا لا يمكننا أن نتفق . إن «اللاوعي» في رأيي هو البنية التي احتضنها فرويد من تراث تفكيره الديني . أما أنا فلا أؤمن أن هناك قوة مجهولة في النفس تجذب مصيرها دون علمها . نضع أن هناك عمليات نفسية لا واعية ، إلا أن «اللاوعي» والذي يفسر لظهور القوانين كما تصفه لا وجود له . إنني لا أقصد هنا بالطبع أن أفند نظرية اللاوعي لصالح نوع من الحسية الآلية التي لا مفر منها . ولكنني أعتقد أنه من الجدي لنا أن نتحدث عن عمليات نفسية أولية وأخرى تالية ، دون أن نعطي إحداها أهمية تفوق الأخرى ، وأن ننظر إليها على أساس أن هذه وتلك ضرورية للحياة الإنسانية الخلاقة . إن إحدى مشكلات شكل المجتمع الذي نعيش فيه أنه لا يسمح بالتعبير الاجتماعي عن هذه العناصر الإبداعية الأرشائية الخلاقة في الأنشطة الإنسانية ، وينعينا إلى حشاش الحياة ، تتلصص في أنشطة أوقات الفراغ . وحتى يصبح العمل نشاطاً ذات قيمة جالية فلا بد أن نخل هذه العناصر الخلاقة مركز القلب في العملية الإنتاجية والحياة الاقتصادية .

● سؤال :

هل أظن أن تطبيق هذه للمعوقات على الثقافة النفسية ؟

بيتر فولر :

إنني أعتقد أن المتصور الجمالي في العمل البشري كان شائعاً عموماً يوماً ما ، وهذا هو الوقت الأسس الذي أنطلق منه . ولكن الثورة الصناعية أفرزت أسوأاً معينة من الأنشطة ، ثم يقتصر في نهاية المطاف على أنشطة طبقة معينة . وهكذا أصبحت الطبقة المتوسطة في المجتمعات الصناعية مستودع القيم الجمالية . لقد حافظت هذه الطبقة على هذه القيم وإن لم تساعدها على الأزدجار .

للتعبير من شأنه . إنني أعمت بعض الجوانب الممتدة التي لم تلق أي اهتمام في الثقافة الشعبية كما أنهمها . عدل على سبيل المثال تربية أسماك الزينة ! انظر إلى كل الاختبارات والأحكام الجمالية التي تطبقها ، وإلى اهتمام الممارسين لها بمعرفة النسب في الأحجام ، وميلهم لتشكيلات لزينة شديدة التعقيد ... وما إلى ذلك ... وسوف تتركك - دون أدنى شك - أنك أمام نشاط جمالي إبداعي كامل ، وناضج ، وصغير ، وعلى درجة عالية من الجسدية في التمييز والدقة . وهو أيضا نوع من النشاط الإبداعي الجمالي لا يمكن أن ينجزه موظف في مكتب ، أو عامل في مصنع . وقد يرى بعضهم أن تربية الأسماك نشاط هامشي لا معنى له ولا جدوى ، ولكني أرى أنه يعبر تعبيراً واضحاً عن وجود ملكة جمالية إبداعية لم تنع لها فرصة الإفصاح عن نفسها بصورة أوسع في مجالات أخرى .

وهاك مثالا آخر ! كان (ميكولوس هاراجي) - وهو شاعر من شمراء أوروبا الشرقية ، وكان عملاً في أحد المصانع حين أخرج كتاباً يروي فيه تجربته الشخصية - يترك الأجر الذي يتقاضاه العامل لقاء إنتاج قطعة من القطع أعزى في الاختلاف بحيث وجد العمال في المصنع أنفسهم مضطرين إلى مضاعفة إنتاجهم بصورة متزايدة ، بنيت المحافظة على الأجر نفسه الذي كانوا يتقاضونه . وقد اكتشف (هاراجي) أن عمال المصنع جميعاً ، وبدون استثناء ، كانوا - برغم ظروفهم الاقتصادية الصعبة - يسمعون بعض التماثيل المعدنية الجميلة في الخفاء كلها استطاعوا ، ثم يأخذون هذه القطع المعدنية التي لا نفع لها في منازلهم لإرضاء حاستهم الجمالية ، وذلك على الرغم من أن هذا كان يمكن أن يؤدي إلى طردهم من المصنع .

ومع أن الظروف التاريخية والاجتماعية يمكنها أن تجعل هذا المنظور الجمالي ينسحب إلى القاع بعيداً عن الأنظار ، إلا أنه يعقل بشكل عتصراً دائماً في الإبداع والعمل الإنساني . لذلك فهوما يفتأ يطقو المرة تلو الأخرى في أشكال معدلة أو مشوهة - في شكل تربية أسماك الزينة هنا ، أو صنع تماثيل للزينة من المعدن هناك . وأعتقد أن الإمكانيات الحقيقية لإيجاد الثقافة الشعبية الأصلية تكمن في هذه الظواهر - لا في التلفزيون والإعلانات .

● سؤال :

ولكن فنون التلفزيون والإعلانات موجودة .

بيتر فولر :

نعم ولكننا نشرون خلفها أناس لا يستطيعون حبها . ولذا فهي فنون دنيئة مفرقة .

● السائل نفسه :

ولكن ماذا عن عواصم الجمال والإبداع .

بيتر فولر :

تافه لا يذكر .

● سؤال :

يبدو لي أن (بيتر فولر) كان حلواً بعض الشيء في طرح آرائه وكأنه في موقف مدافع من نفسه . ولكننا نستطيع أن نطرح قراءه على نطلق أوسع . فلنأخذ على سبيل المثال

إنك تجد بعضهم يردد في معرض الحديث عن هذا الموضوع أن الأنشطة الجمالية بصورة عامة لها صيغة خاصة تنسبها إلى الطبقة المتوسطة ، ثم ينتهون إلى ضرورة إيجاد مفهوم عربي للثقافة ، يتسع لمجال كبير من الأنشطة التي ظلت حتى الآن خارج المستودع الثقافي لهذه الطبقة . ولكني لا أتفق بالضرورة مع هؤلاء . إن منطقتهم يشبه - إلى حد كبير - منطق رجل على نظرة شاملة على القرن التاسع عشر من موقف تمييز ، ويلاحظ أن أفراد الطبقة المتوسطة في هذا القرن ينعمون بغذاء وفير ، وصحة طيبة في حين يعاني أفراد الطبقة العاملة من الفقر والجفاف والموت ، فيخلص من مشاهدته هذه إلى أن الصحة ووفرة الغذاء هما نتاج أيديولوجية الطبقة المتوسطة ، وأنه لذلك يجب القضاء عليها في المستقبل ، في ظل نظام اشتراكي صارم . إن الذين يجاهرون الأنشطة الجمالية والتجربة الجمالية في مجال « الفنون الشعبية » يستندون منطقاً مغالاً . ومع ذلك فإنني أحلو حلاً (وليم موريس) ، ولا أأخذ موقفاً متصلياً من الأنشطة الفنية الشعبية التي عادة ما تكون البنية القليلة الباقية من النشاط الجمالي لطبقة حرمها الرأسمالية الصناعية في تقديمها الضاري من فرض ممارسة الإبداع الجمالي بصورة كاملة .

● سؤال :

أريد فهمهم لك النشاط الجمالي إننا نأثرت الألبان الرسمي ؟

بيتر فولر :

من الخطأ أن نتصور أن مفهوم النشاط الجمالي يقتصر على الفنون الرفيعة . إنني - على العكس من ذلك - حاولت جعلها أن أيين أن الجيد الجمالي الإبداعي يسود في المجتمعات التي تتمتع بصحة جمالية إبداعية ، وأن هذا البعد يسير جنباً إلى جنب مع الأنشطة والمهارات الإنسانية بعمامة ، ومع الأعمال من كل نوع ، بل يتخللها . إن الحس الجمالي لا يتفكر في مجال الفنون الرفيعة ويصغر فيه إلا في ظروف تاريخية معينة ، كظرفنا هذا . وهو ينحصر في هذا المجال الضيق بالضرورة لأن النشاط الإنتاجي العام يقصده بعيداً ولا يسمح له بالتواجد فيه . ولهذا السبب نجد أدافع مما نسميه بالفن الرفيع . إنني مثلاً أدافع عن شكل عشية المسرح التقليدية بقدمتها المعهودة ونفعتها التي تشبه إطار الصورة ، لأنها تمثل الساحة الرسمية لنشاط ازدهر يوماً ما ، وقد يزدهر مرة أخرى في مجتمع لا يعاني من مرض انعدام القيم الجمالية ، كمجتمعنا الحالي . إنني لا أدافع عن الفنون الرفيعة في حد ذاتها ، ولكن أدافع عنها فيما لها معنى . ومن الخطأ أن نأخذ دفاعي ماعداً آخر .

● سؤال :

ألا ترى أن هذا التعريف للثقافة الشعبية ينجم بالضرورة وضيق الألف ؟

بيتر فولر :

إنني أتفق مع (ريموند ويليامز) في أننا نزيد اصطلاح الفن الشعبي إذا استعملناه في مجال الحديث أو عن الإعلانات أو برامج التلفزيون أو العرض الباهرة . إن حله لا تمثل الثقافة الشعبية . إن الأنشطة الشعبية الحقيقية تتمتع ببعد جمالي واضح ، يرغم الأجساد العالم القوي

والتيبرير - تلك التي نجد لها في عبارات مثل « ما أروع هذا العمل ! » ، أو « ما أعظم هذا العمل ! » أو « ما أنقطع هذا العمل ! » ، فأننا لا أدعو إلى تجاهل التجربة الفنية الحية ، والاكتفاء بالتقدير البارد ، في عزلة عن التفاعل المباشر مع العمل الفني .

● السائل السابق :

لا أعتمد أنك فهمت ما أرمي إليه . إنني أعني أنه بالرغم من كل العوامل المركبة ، التي قد تتدخل في عملية استقبال الفن عبر حوارات اللغة والتاريخ والثقافة ، إلا أن الأعمال الفنية العظيمة تمتلك بصورة واضحة قوة إنسانية أساسية تجعلها تتحدى صفاتها التاريخية ، وتتخطى حدود ثقافتها مهما تمتعت في تصوير هذه الثقافة . إنني لم أقصد معلناً أن أمزو قيمة هذه الأعمال العظيمة إلى ثراء البيئة التي أنتجتها ، أو إلى ردود الأعمال تجاهها في أزمنة تالية ، بل قصدت أن أؤكد في حقيقة الأمر أن هذه الأعمال لها هذه القدرة على التأثير ، بالرغم من ردود الأصالة التي تثيرها في حطب زمنية مختلفة ، وليس بسبب ردود الأعمال هذه .

● سؤال :

لقد تجاهلت هذه المناقشة عنصرأً علهذاً يسمى كملك في إصرار للحللا على أحكام القيمة الفنية الموروثة ، وهو عنصر السوق .

بيتر فولر :

لا يستطيع أحد أن يبيع كتيبة (سستين) بالفاتيكان ؛ وهي لا تخضع لاعتبارات السوق .

السائل نفسه :

لو كانوا يستطيعون بيعها لأحرقوها .

بيتر فولر :

أنت خاطيء في هذا .

● السائل السابق :

لا يمكن أن نحصر قضية القيمة في دائرة اعتبارات السوق . إن السوق لا يحدد قيمة كسكسبر مثلاً . ولكن دعني استكمل حديثي السابق . إن اكتشاف فنان يوناني قديم قلله لن يحدد تغييراً يذكر في طبيعة عبرتنا ، ولكن الأعمال القوية تحدث مثل هذا التغيير . إن استجابات البشر للمسائل تتغير بطبيعة الحال من زمن إلى آخر ... ولكنك أقمت ميل البعض إلى تقليص بعض الأعمال الفنية والتبذير في محارباها ...

تيري إيجلتون :

ولكنك برغم ذلك تؤكد وجود أعمال فنية تشع بتبرع من القوة المجردة الخالصة ، التي تجعلنا نجزأها في كل الظروف والأحوال .

السائل نفسه :

إن فهمنا لتعبير « في كل الظروف والأحوال » يتضح لظلمات الزمن . وسأعني بأن أقول إن القوة التي أحيها

تراجيديايات (شكسبير) أو كتيبة (سستين) في الفاتيكان (١٧) - وهي أعمال مصونة ، أثيرت في سرعة فائقة ، وتنتع بشعبية بالغة ، مع أنها تحمل طابعاً تاريخياً معيناً . إن هذه الأعمال لم تكن نتاج فنان منزول في حجرته ، يصارع الجوع الثقافي المحيط به ليكمل عملاً خلاقاً . لقد احتض الناس هذه الأعمال في زمنها ، وهي مازالت تؤثر فيها حتى الآن . إن أي مجتمع يتلقى هذه الأعمال لابد أن يدرك نوعيتها المتميزة . هناك بالطبع مجتمعات تحرم فنون التصوير والتشيل المسرحي ؛ ولهذا قد ترفض أعمال (مايكل أنجلو) و (شكسبير) ؛ ولكن في غرب مثل هذا المعلق سوف تجد الناس في أي مجتمع من المجتمعات يدركون قوة التأثير الإنسانية التي تنتع في هذه الأعمال ، مهما اختلفوا في جوانب أخرى حولها . ولعل الجهاز التقني في المجتمع دوراً مهماً في تحقيق هذا الإدراك ويظهره بالطبع (ومن وجود مثل هذا الجهاز التقني قد تنشأ خلافات ، مثل الخلاف حول مسرحية الملك لير الذي سبق الإشارة إليه) . ولكن مهما بنشأ من خلاف تقني حول مسرحيات شكسبير لا أعتمد أن أي مجتمع يرفضها يمكن أن يصفها بأنها مسرحيات ناهية .

تيري إيجلتون :

مع أن الحالة التي استشهدت بها قد تمثل حجة لا يمكن تفنيدها ، إلا أنني أختلف معك اختلافاً جذرياً في النظرة إلى الأمور . إن حديثك يستند إلى تصور لثقافة عالٍ تماماً في الناحية التاريخية . فلو أننا اكتشفنا مثلاً معلومات أكثر عما كانت الدراما الأفريقية تمثل بالنسبة للناس في زمنها ، ثم وجدنا إلى قراءة هذه الأعمال في ضوء هذه الاهتمامات القديمة التي لا تلمس وترا في أنفسنا الآن ، فمن المحتمل جداً أن يقل استمتاعنا بها . أو نجد مثلاً الفن الصيني في حقبة المصور الوسطى (وهذا المثال يطرح بصورة واضحة قضية قدرة الفن على تحطى حوارات اللغة والثقافة) . إنك تقول في حقيقة الأمر إننا إذا نجحنا في تحطى حوارات اللغة والثقافة فسوف نتفق جميعاً على تميز هذا الفن . ولكن ألا ترى معنى أن تعبيرة تحطى حوارات اللغة والثقافة - أي ترجمة الفن من إطار ثقافي إلى آخر - يلخص كل المشكلات التي أثيرت ؟

بيتر فولر :

خبرني يا (تيري) ! ماذا يحدث لك عندما تستمع إلى عمل موسيقي عظيم ؟ أنا مثلاً لا أمتلك جهازاً تقنياً يتيق لتناول تحريفي الموسيقي بصورة صحيحة ، ومع ذلك أستطيع أن أدرك معنى المنظمة والشموع في سيمفونية مثلاً ، دون أن أمارس أي نقد لغوي واع لها . إنني لا أذكر أن الثقافة الموسيقية تسمى استمتاعاً بالموسيقى ؛ ولكني أعتمد أيضاً أن استجابتنا الأولى الخالصة ، البهية من التطير ، تمثل جزءاً أساسياً وبها في معنى لقاء الإنسان بالفن وقيمه .

تيري إيجلتون :

كلام جميل ومعقول يا (بيتر) ؛ ولكن خذ في حسبانك أنني لا أستثنى من المناقشة ما تسميه بالاستجابة الخالصة من الشرح

إننا لو فصلنا الخلفية التاريخية لأغنية شائعة من أغاني الأطفال مثلاً ، ولكن أغنية « مام مام .. أياها الحروف السوداء »^(١٧) — دون حاجة لأن نفترض لها بناءً داخلياً مريباً — فسوف نعيد عددًا من المناقشات المهمة المهمة ، برغم بساطتها الفنية الشديدة .

● سؤال

كيف إذن تتناول الطبيعة المربكة لبعض الأعمال الفنية المعقدة ، بخاصة في حال الرسم ؟

تيري إيجلتون :

جرت العادة بين الناس على وصف الأعمال الفنية العظيمة بأنها إما أعمال مربكة عويصة ، أو أعمال تثبت أن البساطة هي جوهر الفن العظيم . لقد اكتشف (فينجنشتاين)^(١٨) — فيما اكتشف — أن بعض الاصطلاحات الشائعة — مثل « البساطة » و « التقيد » — ليس لها معان ثابتة ، وإنما يتحدد معناها بالنسبة إلى أنماط الحياة والسلوك المعمل بصورة أساسية . إن ما نعلمه بسيطاً قد أعده أنا مربكاً ومعقداً . إن أي حديث عن البساطة والتعقيد بصورة مطلقة يتجاهل وجود أنظمة شفرية معقدة ، يستعملها المشاهد أو القارئ — في فهم العمل الفني وتفسيره . ولا أظن أننا نستطيع أن نتعرض لمشكلة القيمة بصورة مقننة إذا تجاهلنا هذه الأنظمة الشفرية ولو مؤقتاً .

يتر فولر :

إنني على عكسك تماماً ، أنظر إلى القيمة الفنية بخاصة في مجال التصوير والنحت بما هي وجود يتحقق من خلال عملية تحويل المادة الأولية للعمل ، سواء كانت الخامات المستخدمة أو التقاليد التصويرية المتعارف عليها . وسين تحقق القيمة بهذه الصورة المعقدة ، ويتم التعبير عنها ، تبدأ الأنظمة الشفرية وأنماط الحوار في التعامل معها وتفسيرها . لقد ضربت مثلاً من قبل باستجابة (راسكين) لأعمال (تيرنر) . وكان (راسكين) يؤمن بأن عظمة (تيرنر) تنبع من قدرته على كشف اللثام عن عياله الله المختل في عالم الطبيعة . ومع أنني لا أتفق مع هذا التفسير فأنا أتهمه ، فأنا أيضاً أستطيع أن أدرك عظمة (تيرنر) ، وقد يكون تفسير لسر هذه العظمة معطلاً هو الآخر . إن اختلاف التفسيرات لا يمكن أن يتل من هذه العظمة على الإطلاق ؛ لأنها محققة في لوحاته ، ولا يعتمد وجودها على الآراء والمناقشات النقدية التي تدور حولها .

تيري إيجلتون :

إن ما قلته الآن حول التحقيق الفني التابع للمادة يستخدم أنظمة شفرية .

يتر فولر :

أجل وأستخدم هذه الأنظمة الشفرية للإشارة إلى خصائص مادية وصفات لأعمال بعينها .

هي قوة إنسانية وتاريخية في آن واحد وتكون كدورهما في مجتمعات عدة متنوعة ، وهي جذبا للمنى قوة تضغط حدود الحقب التاريخية المعقدة .

يتر فولر :

إن (تيرى) يرفض تماماً أن يعترف بوجود القيم الجمالية الخالصة حتى لو افترضنا أنها قيم يتخصص فهمها أو تفسير وجودها تفسيراً كاملاً . وفي هذا يمكن اختلاف منه . إنه يعد القيمة الجمالية قيمة نسبية ؛ أما أنا فأرى أن مجال الإبداع الجمال هو المجال الإنساني الوحيد الذي تظهر فيه هذه العناصر الخالصة التي لا يمكن تحويلها إلى مجرد أشياء نسبية . إننا إذا رفضنا الاعتراف بوجود قيم جمالية خالصة فسوف ننهي إلى اعتناق موقف من الأعمال الفنية يشبه الموقف الذي تنبع منه أراء (تيرى إيجلتون) ، وهو موقف ينكر في نهاية الأمر وجود أي فرق حقيقي ثابت بين (مايكل أنجلو) ومثال من نوعية (دافيد وين) ، ويرى أن أفضلية أحدهما على الآخر هي من صنع المجتمع ، ومن ثم قد تطور أو تختلط . وهذا في رأيي هراء .

تيري إيجلتون :

قد لا توافقني في هذا ، ولكن أرى أن نظرتك إلى القيمة تقترب كثيراً من النظرة النقدية المألوفة التي تزعم أن روائع الأعمال التي خلقها لنا السلف تمتلك قوة ما يجعلها قادرة على توليد مفاهيم واستجابات عدة متنوعة ، تنفع الإنسان — أو يدعون أنها تنفع الإنسان . إن هذا الموقف النقدي الذي يحدد قيمة الأعمال الأدبية الرئيسية من هذا المنظور يفضل بالتأكيد موقف الصفوة ، الذي يكتفى بتأكيد قيمتها دوماً أي شرح أو تبرير . وأبسط ما يمكن أن يوصف به موقف الصفوة هذا هو أنه موقف استبدادي . علينا أن ندرك وجود علاقة بين نزعة الاستبداد بالرأى في الإنسان وبعض أشكال المعرفة الخدمية ، وأن تنتهي إلى أن الإخفاق في إقامة حوار عقلاني حول القيمة يعني أن نرتكن إلى أحكام القيمة التي تصدرها الصفوة دون شرح أو تبرير ، وأن ندعي مهمهم أن الأمر كله يتعلق بالإحساس . فإذا لم نستطع الإجابة إذا طلب منك تحديد طبيعة القوة أو وصفها التي تقول إنها تكمن في روائع الماضي ، وتقول إنها تستعصى على الوصف ، فذلك هذا تستبد برأيك .

ولكن هذا لا يعني أنني أنكر وجود عنصر في التجربة الجمالية لا يمكن تفسيره بإحاطة إلى شيء خارجي . إنني في الحقيقة أرى المتصور المجهم نفسه في التجربة الإنسانية عموماً . قد اختلف معك حول أسباب وجوده ، واستشهد في هذا بأراء (بريجت) أكثر من أي فنان آخر ، ولكن ما يمني في نهاية الأمر هو أن لوكد أن هناك فرقاً كبيراً بين أن أعترف بأن أي شرح للتجربة الجمالية لا يوفيهما حقها أو يفسرها تماماً من ناحية ، وأن أعتقد في وجود قوة صامتة مهمة في الروائع الموروثة ، تمثل القوة المحركة الفعالة في الفن بأجمله ، وهو ما أرفضه تماماً .

هوامش : الترجمة

(١) The Prelude : للقادة أو الاختصاصية . ترجمة طلبة اللسان الإنجليزي الرومانسي الشهير (ويليام ورد سويرث) William Wordsworth (١٧٧٠ - ١٨٥٠) . والقصيدة تتكون من ١٤ كتيلاً وتتل سريرة تلبية

إكاديمية تحقيق عرصة العمل الجماعي المبدع بعيدا عن القيم التجارية الرئيسية والاستغلال في مجال الإنتاج الصناعي ، فأنشأ في عام ١٨٦١ هيئة صناعية لإنتاج أنواع من الأثاث والأقمشة والزجاج الملون وورق الحائط ذات قيمة فنية عالية . ويرغم عائلاته العملية هذه فقد كان موريس لا يأخذ بحسبى الإصلاحات التقنية ، بل رأى ضرورة قيام ثورة سياسية تخلى بحسبما اشتراكيا يستطيع الإنسان أن يحيا فيه حياة إنسانية صحيحة ، ويتمتع فيه الإبداع الجمالي بكل أنواع النشاط الإنساني . وقد طرّح (موريس) تصوره لهذا المجتمع في كتابه الثرى السرى الأخير من (لا مكان) (*News From No Where*) ، الذى صور فيه مدينة مثالية (*Utopia*) . من أهم مؤلفات (ويليام موريس) في مجال علاقة الحضارة والمجتمع بالثمن المؤلفات التالية : الفن والإشتراكية (*Art and Socialism*) ، كيف أصبحت اشتراكية (*How I Became A Socialist*) ، أهداف الفن (*The Aims of Art*) ، كيف نحيا الآن وكيف يمكن أن نحيا (*How We Live and How We Might Live*) ،

العمل النافع والكمثرى غير المجدي (*Useful Work and Unuseful Toil*) ، المصنع كجيب أين يكون (*A Factory as It Might Be*) ، انظر : *The Collected Works of William Morris, 24 vols. , London , 1915 - 1910* . وانظر أيضا : *J.W. Mackail, The Life of William Morris , 2 vols. , London 1939* .

(أ) John Ruskin (١٨١٩ - ١٩٠٠) كاتب ونقاد إنجليزى ، أسهم بدور فعال في حركة إحياء الفن القوطى في العصر الفيكتوري وهياكل النظرية الليبرالية في الفن . ولد في أسرة ثرية ، ودرس في جامعة أكسفورد ، وزار سويسرا وإيطاليا مع مرمر . كان أول أعماله النقدية عمل كبير في حصة أجزاء يسمى (*Modern Painters 1860 - 1843*) خصص أول مجلد للدفاع عن الرسام (*J.M.W. Turner*) . من مؤلفاته أيضا : سبعة مصابيح منيرة في عالم المعاصرة ١849 (*Seven Lamps of Architecture*) ، وقى *The Stones of Venice (3 vols. 1851 - 1853*) . هذا الكتاب دافع عن الفن القوطى بوصفه فنا يجمع بين الصدف والقوى الأخلاقية .

ويرغم نظره المحافظ في السياسة فقد أنهج تنكيه في آخر حياته إلى الطبقة العاملة وكيفية تحسين أحوالها . وكتب في هذا الصدد عددا من المقالات التى تم جمعها فيما بعد في الكتب التالية : *A Joy For Ever* لا تنضب (١890) . حتى إلى النهاية (*Unto This Last*) (1862) .

تقليدات الزمن (*Time and Tide*) (1867) . انظر الأعمال الكاملة جون راسكين *The Collected Works of John Ruskin* , 39 vols. , ed. by E.T. Cook and Alexander Wedderburn , London , 1912 - 1913 . ونجد ملخصا واثقا لنظريته الجمالية أعدته (جون إفانز) (*J. Evans*) تحت عنوان مصباح الجمال . *The Lamp of Beauty* , London , 1938 .

(٩) Mark Rothko (١٩٠٣ - ١٩٧٠) فنان روسي المولد ، أمريكي الشك والجسيمة ، لعب دورا كبيرا في إضافة بعد تأمل فلسفي إلى للدراسة التصويرية التجريبية في الرسم بعد الحرب العالمية الثانية ، واستغنى بالآوان عن كل وسائل التعبير الأخرى في الرسم . من أشهر مجموعات لوحاته الأولى مجموعة الأضواء (*Subway*) التى تصور بأسلوب واقعي فيج الحضارة الحديثة ووحدة الإنسان فيها . ومن أشهر المجموعات الأخيرة للوحات الضخمة (٣ × ٨ متر) التى صممها ككتبة صغيرة في مدينة (هيوستون) بكاليفنيا ، والتي تسم بروج صوفية جادة ، وكذلك مجموعة اللوحات التى أسماها « أسود على رمادي » (*Black on Grey*) ، والتي رسمها في عام ١٩٧٠ .

(٢) توماس لامل بيدور *Thomas Level Beddoes* (١٨٠٣ - ١٨٤٩) شاعر إنجليزي ورومانسى . ولد في مقاطعة (يانجيترا ، ودرس في جامعة أكسفورد ، ثم أجه إلى للتيا للدراسة الطب ، وعاش معظم حياته متقلبا بين مدنها ومدن سويسرا ، خصوصا مدينة (زيورخ) ، حتى مات متحررا في مدينة (بارل) . وتعكس قصائده اهتمامه بعنق الموت والحلود والزمن . ومن أشهر أعماله قصيدة سرمدية طويلة بعنوان مأساة العروس *The Bride's Tragedy* (١٨٢٧) قصة فضيحة في جريمة قتل ارتكها طالب في جامعة أكسفورد ، وقصيدة درامية طويلة بعنوان كتاب ذكافات الموت أو مأساة المهرج (*Death's Jest Book; or, the Fool's Tragedy*) ، نشرت بعد موته في عام ١٨٥٠ .

(٣) الكاتب المشاعر له مناظر معروف في للألف ، ولم تكن في حدود الوقت المتاح من العصور بل أية ملحوظات عنه من المصادر المتاحة . في ويولد أن تيري إيجيتون قد اختار حقا كاتبا يقع خارج دائرة التراث الأدبي الرسمى لهذا .

(٤) Samuel Johnson (١٧٠٩ - ١٧٨٤) شاعر ونقاد وصحفي من أشهر شخصيات القرن الثامن عشر . ولد في مدينة (لينشيلد) بمقاطعة (ستافوردشاير) ، وكان والده بائع كتب . درس في جامعة أكسفورد ، وضع مدرسة قرب مدينته بعد تخرجه ، ثم ذهب إلى لندن حيث عمل بالمصحلة في مجلة الجستمان في عام ١٧٣٧ . من أهم أعماله قاموس اللغة الإنجليزية الذى ظهر في عام ١٧٨٥ ، ودراسة من كسبير بنونان (*Miscellaneous Observations on the Tragedy of Macbeth*) (١٧٤٥) وحياة أبرز الشعراء الإنجليز (*The Lives of the Most Eminent Poets*) التى نشرت في عام ١٧٧٧ ، وطبعة كاملة لأعمال كسبير (١٧٦٥) ، وقصة لفسنية طويلة بعنوان راسيلاس (*Rasselas*) . ويتنيز معظم نقد (صامويل جونسون) بنية أخلاقية عالية .

(٥) — Walter Benjamin نالذ وكتابت يسارى بريطاني .

(٦) Marcel Proust الروائي الفرنسي المعروف . أشهر أعماله روايته الطويلة البحث عن الزمن الضائع ، التى تأثر فيها بفلسفة هنري برجمون ، وخصوصا بفكره الزمن النفسى وتأثير الشعور الذى يمثل الشكل الحقيقي للتجربة الإنسانية ، بعيدا عن قيود الزمان والمكان في الواقع المادى . ولد تأثر به عدد كبير من الكتاب في الغرب ، أشهرهم الروائية الإنجليزية (فرجينيا وولف) .

(٧) William Morris (١٨٣٤ - ١٨٩٦) . شاعر وفنان إنجليزى من الرواد الأوائل للاشتراكية في بريطانيا . ولد في أسرة ميسورة ، ودرس في جامعة أكسفورد ، وصديق الشاعر والرسام (داني جيلبريل روزنى) ، وتأثر من خلاله بتقوى المصور الوسطى والساهيل . وكان نشيطا فى العمل في المصدر الوسطى في مجال الحرف والصناعات اليدوية أكثر ما اجتذبه إليها ، إذ رأى فيه صورة لتكامل المثالي الجسدي المعاد للصل ، وصورة لتفويض الحيز بين الفن والمصنع . لقد كان موريس يؤمن بأن لغة الحضارة الصناعية الحديثة هي لغة ملكة الإبداع التى اخلاقت خارج مجال العمل والإنتاج ، حل نحو تخفى عن نظر في الفن وفتح في الإنتاج . وفى هذا الصدد يقول في كتابه الفن والاشتراكية : « إن قضية الفن هي قضيتنا جميعا - قضية الناس - وسوف نستعيد الفن يوما ما فنعود إليها بحجة الحياة - سيهدو للفن ليصبح جزءا لا يتجزأ من معنا اليوم » . وفى موضع آخر من الكتاب نفسه يقول : « إن الهدف الحقيقي للفن هو القضاء على لغة العمل ، وذلك عن طريق تحويله إلى وسيلة تمتع ، لإرضاء رغبة الإنسان إلى الفعل والحركة » . وقد حاول موريس أن يمارس في حياته أفكاره عن ضرورة القضاء على الفصل التنفسي بين الفن والحياة ، فانتقل بنفسه من مجال القرن الرفيع (الرسم والنحت) إلى مجال الفنون التطبيقية ، فطرس تصميم الأثاث والأقمشة وورق الحائط . كذلك حاول تطبيق أفكاره من

ترأسها الروائية (فريجي وولف) مع شقيقتها الرسامة (فانيا بل) وزوجها الرسام وولاند (كلابيل بل)، وكانت تضم أشهر المثقفين والفنانيين قبل ذلك، مثل الروائي (ج. م. فوستر)، والفيلسوف (أ. د. وينتجيد) والفيلسوف (ج. ي. مور)، والشاعر الشهير (تينيون)، والشاعر (إدوارد فيتزجيرالد) وغيرهم. وكانت الجمعية تجتمع في منزل (فانيا وكلابيل بل) في ضاحية (بلومز بيري) قرب لتحتل البريطاني في لندن؛ ومن هنا جاء اسمها. واستمرت الجمعية في نشاطها من 1907 إلى عام 1930. وبما لا شك فيه أن (روجر فرابي) قد تأثر في كثير من آرائه بهذا الجو الثقافي الحافل. ومن أهم أعمال هذا الناقد الفنان كتابه عن سيزان (1927)، الذي دافع فيه عن هذا الفنان الذي حازه الفناء التقليديون، وكذلك كتاب بصوات الرؤية والتصميم (1928 Vision and Design) ونحوالات (Transformations 1926)

وفي عام 1933 عين (فرابي) أسنداً للفنون الجميلة في جامعة كمبريدج.

(14) Clive Bell رسام وناقد إنجليزي وحضور مؤسس في جماعة (بلومز بيري الأديبة) (The Bloomsbury Group) انظر الحماش السابق.

(15) Jan Verner (1873-1970) رسام هولندي، تخصص في رسم المناظر الداخلية، ويعد من أعظم رسامي القرن السابع عشر. تتميز أعماله بروعة التصميم، وقلعة الألوان، والقدرة على تصوير انكماش ضوء النهار بمرجعات مختلفة على الأشياء العادية كاللغة تصويراً دقيقاً وموضوعياً.

(16) Slatine Chapel - الكاتبة البلابية في الثلاثينات. بنيت في عهد البابا سيكستس الرابع (Pope Sixtus IV) في روما من 1483 إلى 1489 تشتهر الكاتبة بأوجاعها الحلقية التي تضم أصلاً لرسمي عصر النهضة العظماء، (دوراليل) و(بروتشيل) و(ميكيل أنجيلو) الذي خطف سقف الكاتبة بطروحات مدنية تصور خلق العالم (1508-1512)، ثم رسم على حائط الكاتبة القرن لوجه الشهيرة الحساب الأخير (1533-1541).

(17) كلمات الأغنية الشعبية الشائعة بين الأطفال التي يترنمونها (بيلتون) هنا هي:

Be .. Be .. Black sheep
Have you any wool ?
Yes sir , yes sir ,
Three bags full
One for my master , and one for my dame ,
And one for the little boy
Who lives down the lane .

وتقول بالعربية :
ماه .. ماه .. ألبها ألبها الأسود
هل عندك صوف ؟
أجل يسدي . أجل . ثلاثة أكواب متلثة .
واحدة لسدي ، والأخرى لسدي
والثالثة للولد الصغير الذي يسكن في نهاية الحارة
وربما رأى (بيلتون) في هذه الأغنية تيمراً عن نوع من أنواع توزيع الثروة والإنتاج ، وعن النظام الطبقي في العصر الذي ظهرت فيه الأغنية ، لا سيما أن تيمير (black sheep) بالإنجليزية يحمل معنى «المتد» ، والقيود في هذه الأغنية هو للمثل المتجرب صاحب الصوف

(18) Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889-1951) فيلسوف

(10) Raymond Williams ناقد أدبي ومسرحي ، وكاتب روائي ولد في مقاطعة ويلز ببريطانيا في عام 1921 في أسرة عاملة ، فقد كان والده عامل إشارات بالسكك الحديدية . تفوق في دولته بمدرسة فخرية ، تمكن من إكمال تعليمه والحصول على منحة للدراسة بجامعة كمبريدج ، التي شغل بها منصب أسنداً للفنوما منذ عام 1968 وحتى تقاعده عام 1983 . من أهم أعماله النقدية وأشهرها : الثقافة والجمع (1968) الثورة الطويلة (1991) The Long Revolution .

الحراما من إرسن إلى برمتجت (1968) Drama from Ibsen to Brecht .
الدراما والعرض المسرحي (1968) Drama in Performance .
التراجيكية الحديثة (1979) Modern Tragedy .
وإلى جانب أعماله النقدية كتب وليمز أربع روايات . هي ثلاثة تدور أحداثها في ويلز ، وتضم :
أرض الحدود 1990
الجيل الثاني 1991 Second Generation
الصراع حول موتاد 1999 The Fight for Mordred
ثم رواية الخطرون في عام 1999 . ومن أحدث مؤلفاته :
Problems in Materialism and the Language of Culture 1980
الثقافة 1981
الطريق إلى عام 2000 . Towards 2000

(11) David Hume (1711-1776) فيلسوف بريطاني من المدرسة التجريبية ، آمن بأن الفلسفة هي علم دراسة الطبيعة البشرية عن طريق التجربة والاستقراء . ولد في مدينة بريستول في اسكتلندا ، ثم رحل إلى فرنسا في عام 1764 ، حيث كتب أول أعماله الفلسفية بعنوان : مقال عن الطبيعة الإنسانية (A Treatise of Human Nature) وقد وصفها فيها بعد البطولة والسذاجة . حاول بعد موته الحصول على منصب أسنداً لفلسفة الأخلاق في جامعة إدنبره ، ولكنه أخفق ، فبدأ مرحلة تجوال في أوروبا كتب في أثناءها أهم أعماله الفلسفية ، وهي :
بحث في طبيعة الفهم الإنساني (1748) An Inquiry Concerning Human Understanding
وبحث في طبيعة المبادئ الأخلاقية (1751)
An Inquiry Concerning the Principles of Morals
ومن أشهر مؤلفاته أيضاً تاريخ إنجلترا (1754-1762) The History of England .

(12) Joseph Mallord William Turner - رسام إنجليزي من المدرسة الرومانسية . يقدم الفنان أعظم من رسوم الطبيعة في القرن التاسع عشر . وكان أسلوبه في استخدام الألوان والضوء جديداً تماماً . ولد تيرنر في أسرة فقيرة ، وكان أبوه حلاقاً . التحق بمدرسة تابعة للأكاديمية الملكية للفنون عندما كان في الثانية عشرة من عمره ، وأتم معرته الأولى في عام 1790 ، ثم أصبح عضواً في الأكاديمية للفن في عام 1799 .

(13) Roger Eliot Fry (1866-1934) رسام بريطاني ، اشتهر أساساً بتقديمه للفنون التشكيلية . تتميز أعماله التي عرضها لأول مرة في عام 1920 بحس تشكيل حقيق . وكان (فراي) على دراية واسعة بأحدث التيارات الفكرية والفنية في عهده ، فآثر بفلسفة (أ. د. وينتجيد) ، و(هنري بيرسون) ، و(مدرسة ما يند التصويرية في الرسم في فرنسا) وكان عضواً دائماً في جماعة (بلومز بيري) الأديبة الشهيرة ، التي

اللفظي وسواء التصريح - في أيها المشكلات لدعوة . ولهم أعمال
(فيلسوفين) كتابه من السنة للطق .
(Treatise Logic - Philosophy) عام ١٩٢١ ، وكتاب أبحاث
الفلسفة
(Philosophical Investigations) عام ١٩٥٣ .

يسمى الأصل والمولد ؛ على معظم حياته في إنجلترا ، وأثر تأثيرا
عميقا في الفلسفة الإنجليزية والأوروبية الحديثة ، إذ حول الفلسفة
بصورة تامة من البحث في الأمور الميتافيزيقية إلى البحث في اللغة
والفهم . ويمكن تلخيص فلسفته في مقولة أساسية هي أن معظم
للمشكلات الفلسفية التي شغلت الناس حل من المصور ترجع إلى الخلط



مقدمة المترجم

هذه ترجمة للفصل الأول من كتاب واين شومانغر عن « الأدب واللاعقلاني »* ، وهو الفصل الممتون باسم « القيمة المعرفية للأدب » ، The Cognitive Value of Literature . وهذا الفصل يمد معالجة قائمة بذاتها لمشكلة على جانب من الأهمية داخل نطاق النقد الأدبي ، وهي المشكلة التي تتعلق بطبيعة « القيمة الجمالية » ، Aesthetic Value في الأدب : هل مضمون هذه القيمة لو محتواها معرفي ، أو وجداني . وهذا السؤال يمكن أن يثار على مستوى أوسع من حدوده داخل النقد الأدبي ، حينما يتم تأصيله وتعميمه ليمتد داخل حدود نظريات الإستيعاب الفلسفية (فلسفة الجمال) الأكثر اتساعاً . وفي هذه الحالة يمكن صياغة السؤال على النحو التالي : هل الخبرة الجمالية - سواء كانت خبرة ميداع أو متلوق - تمد خبرة بقيمة معرفية أم خبرة بقيمة وجدانية ؟

وقد يوحى عنوان هذه الدراسة بأن المؤلف يريد أن يؤكد الطابع المعرفي للخبرة بالعمل الأدبي ، ولكن الحقيقة عكس ذلك ، فإما يريد أن يؤكد المؤلف هو أن الخبرة الجمالية بالعمل الفني - بما في ذلك الخبرة بالعمل الفني الأدبي - هي خبرة تحدث تحت مستوى الوعي العقلاني ، أي تحت مستوى الفكر والمعرفة ، فهي خبرة تحدث على مستوى الشعور والانفعال . إنها خبرة وهي عيس ويشعر ، لا وهي يتفكر موضوعه . ولا شك أن هذه الرؤية تنف نف مضافاً للاستنتاجات أو النظريات الجمالية التي ترى الخبرة الجمالية بوصفها معرفة توصل مضموناً فكرياً ، وأنها بذلك لا تختلف عن المعرفة الفلسفية إلا من حيث شكلها ؛ ففي مقابل هذه النظريات تؤكد هذه الرؤية أولية الشعور على المعرفة في الخبرة الجمالية ، ومن ثم على أولية الحس على العقل ، والبدن على الذهن .

والمؤلف يطرح هذه الرؤية من خلال استعراض حشد من تقارير الفناين والأدباء أنفسهم عن العملية الإبداعية ، ومن خلال مناقشة كثير من النظريات المتعلقة بهذه الرؤية بشكل أو بآخر .

وليس معنى ذلك أن هذه الدراسة تريد أن تسلب الفن أو الأدب كل قيمة معرفية ، فهي تسلم بأن هناك بعداً معرفياً في الخبرة الجمالية ، ولكن المعرفة هنا لا ينبغي أن تفهم بمعناها المؤلف ، أي بمعنى توصيل أفكار أو تصورات ، بل بالمعنى الذي تفهم به المعرفة بوصفها ضرباً من التنظيم أو الصياغة لمعطيات الشعور في صورة كلية . فالمعرفة في هذه الحالة تكون معرفة بالشعور نفسه ، ويكون الجانب الوجداني للعالم هو موضوع هذه المعرفة . وهكذا يتحول الشعور من خلال المعرفة الجمالية (بمعنى المهارة والصياغة الفنية) إلى « قيمة جمالية » يمكن أن تشارك في تأملها كثر من المشاهدين . وعلى هذا النحو يمكن الإبقاء على أولية الشعور في الخبرة الجمالية دون إلغاء لدور المعرفة فيها مادامت المعرفة الجمالية ليس لها مضمون أو محتوى آخر توصله سوى الشعور نفسه .

وليست هذه الرؤية - كما يصرح المؤلف نفسه - جذابة تماماً على النظرية الجمالية ، ومع ذلك فإن بعضها من أهميتها يكمن في أن المؤلف يحاول تأصيل هذه الرؤية داخل كثير من النظريات التي قد تبدو متناقضة ظاهرياً .

* Wayne Shumaner, Literature and the Irrational, A Study in Anthropological Backgrounds, Princeton Hall Inc., 1960.

حالة ساكنة Static ، فالحدود الفاصلة بين الذاتية والموقف ثلاثي ؛ وكل ما يكون في الحقلية - بما ليس له صلة بالموضوع الذي يستحوذ علينا - لا يصبح له وجود بالنسبة للوعي .

تبرت الشعور - Feeling Tones

وكون الأدب قادرا على إنتاج مثل هذه الظواهر الشعورية ، هو أمر يندمها على نوح حواسم ، ويجب أن نتأخذ من الحسان كل استيفاء جادة - هذا بصرف النظر عما إذا كانت أقصى درجات تكثف الاستغراق ظاهرة ينبغي استحصائها أو استهجائها - وما يستحق انتباهها خاصا - في مثل هذه الحالات التي تحدث في الذات - هو دور المشاعر وليس الأفكار ؛ فالإدراكات الحسية التي تنشأ هنا ، تبدو كما لو كانت مزودة بشحنات وفادائية ، وتقبل إلى أن تناسي وفقا لملاقات الشعور . ومن الواضح أن ما يحدث بشكل ملحوظ في التمثل الذي يستحوذ موضوع خارجي ، يحدث أيضا - إلى حد ما - في كل مسارات التعامل الجمالي ، ويكون مسئولا عن إحدى خواصها المميزة . تكما أن الصياد - في أثناء تلاجه بسنارته - يقوم بتعديلات ليست مسبوقة أو مصحوبة بلمسات التفكير الاستدلالي ، كذلك فإن القاريء في فعل الإدراك الجمالي يمكن أن يتبع تطور موقف أي ما دون أن يتغير حالات التوتر المادية والصورية . والقول بأن الخبرة الأدبية تكون مدونة بتبرت شعورية ، هو في الحقيقة قضية لا خلاف عليها ، والقول بأن هذه التبرت تؤدي إلى تحوير الإدراكات الحسية والعمليات العقلية ، إنما هو أمر يمكن التسليم به .

العنصر المعرفي The Cognitive Element

وليست هناك أهمية في الاعتراض على كل هذا بالقول بأنه كان هناك لعشرات السنين ميل في النظرية الجمالية - أغلب الظن أنه كان ميلا لميله الرغبة في تركيبة الفن في نظم اجتماعي يمد في العلم منحة لا تدين - ميل للتقليل من شأن العنصر الوجداني في الخبرة الجمالية لمصلحة العنصر المعرفي . والقول بأن العنصر المعرفي يكون حاضرا أيضا في الخبرة ، هو قول يمكن التسليم به عن طيب خاطر ؛ فالقول - كما لاحظ كانت - تكون له فاعلية في كل نواحي اتصاله بالعالم الخارجي ، ولا يسجل أبدا بطريقة سليمة المؤثرات التي يتعامل بها بالأطراف الحسية . فالقول - بخلاف ذلك - بحول المؤثرات على انطباعنا تدخل في مركبات تمثل صوراً كلية Gestalten ، يتم

● هذا النصير الذي يقدمه المؤلف لحيرة الاستغراق ، هو في حقيقة الأمر نصير مبسط لنظرية واسعة في علم الجمال المعاصر هي نظرية الاندماج الشعوري ؛ The Theory of Einfühlung التي يمد تيودور ليس (1861 - 1941) Theodor Lipps رائدا لها . والمصطلح الألماني Einfühlung يترجم عنه في اللغة الإنجليزية بـ empathy ، وهو لا يعني التعاطف الوجداني ، أو التأثير بالموضوع أو الخارج أو بشكل سلب ، بل يعني الاستغراق أو الاندماج التام في الموضوع لذاته complete absorption . ونتيجة لاستغراق الذات في الموضوع التام تحدث في الذات استجابات شعورية وإحسالات لينة عقلية أو حركية ، كما يحدث - على سبيل المثال - في استجابة البدن للإيقاعات في أثناء الرقص ، أو في المشاعر التي تولدها غيتا لوبسكي ، أو في الإحساس بقل السقف وصمته على الممدود ، وموافقة الممدود له ، في حالة نقل الله للمداري . ولذلك فإن التمثل الجمالي في هذه الحالة يكون تمثلا إيجابيا ديناميا ، وليس « تملا سلبيا من الخارج » Zuführung (الترميم) .

من كان شغوفاً بالأدب ، لابد أن يذكر لحظات كان فيها مستغرقا تماما في كتب ما ، وكان كل شيء سوى العمل الأدبي ذاته ينزلق إلى هامش الوعي . وفي مثل هذه الملاحظات ثلاثي جدوان الحجرية أو تنواري عن النظر ، والكرسي الذي يجلس عليه القاريء يكاد يكون غير محسوس بلمسه ، ومصفحت الكتاب ذاته لا يشعر القاريء بوجودها الموضوعي ، اللهم إلا عندما تشكل عوائق تعترض مسار الاتصال البشري للخبرة - على سبيل المثال - عندما تكون هناك كلمة ما مستعصية على القراءة ، أو عندما يحدث - صدقة - أن يطرق القاريء صفحتين مما . وفي هذه الحالة ، فإن بؤرة الوعي التي يكون فيها الخيال الأدبي نشطا تصبح مضيقا ، في حين أن خلفية الواقع العملي تكون خافتة ، حتى إنها يكاد لا يكون لها واقعية سيكولوجية . وإلى حمدا ، فإن عالم القاريء يتم اختزاله منظوريا بشكل جلي ؛ لأن الخبرة المباشرة لا يكون لها من التلوين إلا بقدر ما يكون متضمنا في عالم العمل الأدبي . ومع ذلك ، فإن الشعور في عمله يكون تمثلا ، ومفعلا بالحسوية والحسوية والعمق النفسي . والوعي ذو الوحدة الباطنية ، الذي يتأكي عليه النقاد المحذرون من حيث إنه بعيد المثال ، يصبح متخففا هنا ؛ وهو يواصل مساره دون انقطاع إلا عندما يتحطمه ويتعلق عليه شيء صلب من الحقلية ، أو من خلال إدراك التصديعات مدمرة في بؤرة الوعي ، أو عند الإحباط .

والقدر الذي به يتكرر حدوث مثل هذا الاستغراق absorption في صورة مركزة ، لا يمكن معرفته إلا علميا ؛ فيض القراء ربما لا يكونون قادرين عليه . وآخرون سوف يتذكرون خبرتهم بهذا الاستغراق الشعوري حينما كانوا أطفالا ؛ ولكنهم سوف يتعلمون بأنهم قد اكتسبوا من التضييق ما يجعلهم قادرين على أن يفسدوا الفن على مسلك انتقالية باردة . وفي حين أن عليه الجمال يسلمون بأن هذا الاستغراق التام يكون ممكنا ، فإنهم قد يفسفون له من حيث إنه غير ملائم من الناحية الثقافية .

ولو استطلعنا موقف الأطفال من هذا الشعور ، فلا شك أن بعضهم لن يكون مؤمنا بأن الكتب كانت على الدوام مهيبة للاهتمام ، في حين أن آخرين سوف يصفقون على ذلك قائلين : نعم ، إنها كذلك . ومع ذلك ، فإن كل فرد - بلمساته أو ليلته الذين يتصفون بالبلادة وقصور الانفعال حتى إنهم يعيشون بلا حوية - يعتقد أن هناك استغراقا نفسيا من نوع ما ، حتى وإن كان هذا الاعتقاد لا يرجع إلا إلى أن ذكرياته من هذا الشعور قد تحفظت ولم يطوها النسيان عبر سنوات تمتدة من الإحساس الخافت . وربما يكون الطفل قد عرف ظاهرة الاستغراق في أثناء حملته . وقد استرلت عليه حالة من الرعب - في تفرق مياه حوض للسباحة من فوق منصة قفز على ارتفاع عشرين قدما . والعاشق ربما يكون قد عرف الاستغراق في أثناء تنوذه وملاطفته لمحبيته ؛ وربما عرفه الصياد في أثناء تلاجه - بسنارته ؛ وربما شعر به رجل السيامية في أثناء مناوئته الجماسية ضد ترجيح كافة الظروف الأخرى في اجتماع ما . وأيا ما كانت الظروف الخارجية ، فإن الطابع النفسي المعجز لهذه الخبرة هو تركيز لانتباه بحيث يكون مستغرقا في شيء ما خارج الذات . ويقدر ما تظلم الذات الواعية مثالة هنا ، فلها تبقى بما هي عملية حدوث process وليس بوصفها

السليمة يجب أن تضع في حسابها العناصر الأخرى التي تدخل في عملية الخبرة في مجملها .

الاستقلالية أو الانفراضية أو للعمل الفني :

والواقع أننا يمكن أن نجد إشارة إلى أن الممثل الجمالية لها دور محدد وخاص للفن في بدا آخر بعد شامنا في أيماننا هذه ، وإن كان قد شارك - بطريقة غير متسقة مع ذاته - في تأكيد المعرفة الجمالية . فمراراً وتكراراً كان هناك إصرار - في السنوات الأخيرة - على أن الأعمال الأدبية لها استقلال ذاتي (autonomy (selfstanding ، وأنها لا تأخذ على عقابها أية مسؤولية تجاه ما يجاوز العالم الجمالي . ولقد اعترضت فيرجينيا وولف Virginia Woolf - في دراسة مشهورة لها - على رويات ويلز H. G. Wells ، جوليورثي John Galsworthy وأرنولد بنيت Arnold Bennett ، لأن روياتهم - على حد قولها - « تسلم المرء إلى شعور دخيل بالحاجة وعدم الإتياع » ، وتجعل المرء يشعر بأنه من الضروري « أن يفعل شيئاً ما ، أن يتصل بمجتمع ما ، أو أن يمر شيئاً ما ، ولذلك فهي تعتمد أن الأمر يختلف بالنسبة لروايات أخرى من قبيل روية "Tristram Shandy" * أو روية Pride and Prejudice ، حيث إن الرواية هنا تكون « مكتفية بذاتها » ، وتترك المرء بدون أية رغبة في أن يفعل شيئاً ما سوى أن يقرأ الكتاب مرة أخرى ، وأن يفهمه على نحو أفضل ^(١) . وهذه الوجهة من النظر مألوفة ، والتجربة الواقعية تمضيها ؛ فيجد أن يصحو المرء من عالم العمل الفني الذي كان مستغرق فيه - والذي تسميه سوزان لاتجر العالم الانفراضي أو العمل الفني جيد - فيأن التعليق المناسب الذي يصدره المرء في تلك اللحظات القليلة من حالة الشعور التي لا زالت متوترة عليه ، هو : « هذا أمر حسن » ؛ فالشعر الجمالي - أياً كانت قيمته الأخرى - يكون لها أهمية ضئيلة بوصفها حكمة عملية . إن عالم التمثل الجمالي المتعلق في ذاته يكون غالباً متقطع الصلة تماماً بعالم الحياة اليومية ، حتى إن الانتقال من أحدهما إلى الآخر يتطلب عمليات تكيف نفسية أخرى readjustments . والنظريات الفنية التي تقول بمبدأ « الصديق بالنسبة للواقع الخارجي ، The truth-to» Theories of Art بعد لها أنصار يجيدون الدفاع عنها ، على الأقل في أبسط صيغاتها . وإذا كان هناك برهان مقنع يمكن به تمصيد نفعية المعرفة الجمالية ، فإنه لا يمكن أن يقوم على افتراض أن ما يكون صادقا في عمل فني معين وبالعكس إليه ، يكون أيضاً صادقا في خارجه .

المسافة الجمالية Aesthetic Distance

ومن المفاهيم المرتبطة بموضوعنا ، التي تبدو أيضاً مهمة بالنسبة لعلماء الجمال المعاصرين - مفهوم المسافة الجمالية ** ، والتأكيد فيها

* رواية تريسترام شاندى كتبها لورنس سترن بين عامي ١٧٥٩ ، ١٧٧٧ ، ووقع في تسع مجلدات ، وهي تتخلل من مفهوم المحبة والمحاكاة ، وسير وقفا لتزويد خواطر مؤلفها وضيالات (الترجمة) .

** من رواد هذه الطريقة في علم الجمال إدوارد بلا Ballough E. الذي قال بضرورة توفير « مسافة نفسية » Psychological Distance بين المتشوق والعمل الفني ، بمعنى أن ينظر المتشوق إلى العمل بتأني من أفراسه العملية ومشاعره الخاصة المرتبطة بواقعه ، وهكذا يستطيع أن يستمتع بحالة الوجدانية للعمل الفني دون أن يخلط بينه وبين حالته الوجدانية الخاصة التي يكون عليها . فإذا استمتعنا

تسجيلها في البداية على أنها ضرب من المعرفة . ومن الواضح أن مجمل هذه العملية يشبه - إلى حد كبير - الإبداع الجمالي بوجه عام ، ويزداد هذا التشبه في حالة الإبداع اللفظي والتخييل الذي يشمر الأدب . ولقد تابع Ernst Cassirer رؤية كانت الأساسية ، في كتابه عن « فلسفة الصور الرمزية » Philosophie der Symbolischen Formen ، التي كان له تأثير كبير على فلسفة الجمال . ولقد أسهم رجال آخرون كذلك من الفلاسفة وعلماء اللغة والتغاد في الإقرار بأن كل فكر - مهما يكن علمياً على نحو دقيق - يمد - عند التحليل النهائي - أسطورياً . فيقدر ما نتجح في خلق عالم من الانطباعات الحسية التي تحصلها من المحيط الخارجي ، لا يختلف ما تفعله عما يفعله الشاعر عندما يدع قصيدته ^(٢) ، بأن يلائم في وحدة واحدة بين صور حسية ومغفلاتها التي تمثنا بما لغة رمزية ما ، على ذلك النحو الذي من خلاله يتم خلق كل مرشح . وإذا كنا لا نقبل تلك الرؤية التي عفى عليها الزمن ، والتي تنظر إلى الشاعر - أو أي فنان آخر - على أنه يحاول فحسب أن يضي تعبيراً منطقاً على فكرة ما أو شعور سيق العملية التأليفية واستمر بعد إنشائها بلا تغير ، فإن ذلك يعني أنه من المستحيل أن نذكر أن الفن - وخاصة الفن الذي تكون أداته الكلمات - له قيمة معرفية .

ولكن هذا في الوقت نفسه لا يعني على الإطلاق إقرار القول بأن الشعر - أو أي فن آخر - تقوم دلالته كليا ، أو حتى بشكل أساسي ، على كونه معرفة . ويهوه نقد الأدب التي تغلغل التذليل على أننا في المستقبل يجب أن ننظر إلى الشعر بوصفه بديلاً من الذين أو الفلسفة أو الأخلاق أو العلم ، إنما نظري على دعوى لم تنكسب إلا قليلاً من المؤيدين . ومحاولات بيان أن أعمالاً معينة تنطوي على طبقت من المعنى بعضها مبسوط فوق بعضها ، كانت أكثر توفيقاً ، ولكن الأسلوب الفني هنا أسلم نفسه بسهولة إلى نوع من المحاكاة المزلية ، كما هو الحال في كتابات وليام إيمبسون William Empson ، وكان يؤدي غالباً إلى تبديد الإحساس بالكل التأثيري الذي يميل إلى تحلل القراءة للمستغرق ، ذلك الطابع الكلي الذي جعل جون ديوي John Dewey - الذي كان هو نفسه أحد أنصار المعرفة الجمالية - يرى أنخص خصائص الخبرة الجمالية في طابعها الاستلزامي* . وعلى أية حال ، فإن الأدب ليس معرفياً فحسب ؛ وتبعاً لهذا فإن فلسفة الجمال

* رأى إرنست كاسير (١٨٤ - ١٩٤٥) أن أهم ما يميز الإنسان هو قدرته على خلق الرموز ؛ فالإنسان يميز من الحيوان بقدرته على الاستجابة بغيره للبيئة للأشياء والأثرات الملموسة ؛ فهو يميل لتطابعته الحسية وانتمائه وخلافه وأماله ومعتقداته إلى تعبيرات رمزية . وليست حضارة الإنسان سوى شبكة معقدة من الأشكال أو الصور الرمزية التي ابتدئها ويتبعها الإنسان على مر العصور ، يستوي في ذلك اللغة والفن والعلوم والدين مع الأساطير ، فهذه المظاهر الحضارية هي أشكال تعبيرية رمزية ، تشبه الظواهر الأسطورية في المضاربات المبكرة ، من حيث طابعها الرمزي . وقد كان لهذا الاتجاه الرمزي تأثير واضح في الفكر الجمالي المعاصر ، وخاصة عند سوزان لاتجر (الترجمة) .

* المقصود بالطابع الاستلزامي للخبرة الجمالية عند ديوي هو أن طبيعة الخبرة الجمالية ليست تمكن في كونها معرفة لموضوعات خارجية ، أو كونها ضرباً من الحمس ، وإنما تمكن في كونها ضرباً من الإشباع للمعنى الذي يحاول الإنسان تخفيفه من خلال توافقه مع الموضوعات الخارجية التي يتعامل معها أو يستهلكها . ومن هذه الناحية فإن الخبرة الجمالية لا تختلف عن سائر خبرات الحياة ؛ ولكن لأنها تنطوي على ضرب من الوحدة والتكامل مصدرها العمل الفني ، فإنها تحقق إشباعاً ومضة جمالية مكثفة تميزها عن سائر الخبرات (الترجمة)

دور التأثيرات الوجدانية في الإبداع :

إن القول بأن القراءة تتطلب معالجة عقلية سوف يسلم به كل القوم النقاد المصابرون ، أما القول بأن القراءة تتطلب مشاركة انفعالية فاعلم أنه سوف يلقى مقاومة في دوائر معينة . ولقد أصر إليوت T. S. Eliot في صفحة يبدو أنها نقراً غالباً بلا غاية - على أن الشعر هو تحرر من الانفعال . واهتمام علماء الجمال بالمعركة بشكل عاقل آخر . ومع ذلك ، فإن هناك انتشاراً واسعاً للمدى للفكرة القائلة بأن التلويح الجمالي - كما أكد ذلك صمويل ألكسندر S. Alexander (٢٠) - يعد تماثلاً في النوع مع الإبداع الجمالي . وإذا كان يمكن إظهار أن الإبداع يكون مفهوماً بطابع شعوري ، فإنه يمكن خلق استمداد لقبول القول بأن الشاعر - تماماً مثل العقل - يجب أن يكون هو دارو فعال في التمثل الجمالي .

وفي تلك المجموعة من الأقوال عن الخبرات النفسية للفنانين - التي نجدها في كتاب بريغستر جيزن Brewster Ghiselin عن « العملية الإبداعية » - نلاحظ أن الإلحاح على الشاعر يكون قوياً بشكل مدتهش . حقا إن هناك أيضاً تأكيداً لضرورة المعالجة ، بعد أن تكون الفكرة الإبداعية قد راودت الفنان ، إلا أن السمة السائدة في أغلب هذه العبارات الوصفية للعملية الإبداعية هي أن الفنان يكون واقعياً في قضية موضوعه ؛ وهذا الاستحواذ يبدو بانتظام مصحوباً بتمتة . وإذا كان الموضوع شيئاً يُعرف ، فإنه أيضاً شيء يُشعر به ؛ وهو في الحقيقة يُشعر به بقوة لدرجة أن المحاولات المعرفية الأخرى التي تل عملية الاستحواذ الأول - وهي المحاولات التي قد تمتد عبر شهور أو سنوات - يكون لها غالباً طابع شعوري محرك .

والمسألة تبدو أكثر وضوحاً بالنسبة للفن الذي توليه هنا اهتماماً خاصاً ؛ وأعني به الأدب . لقد قال د. وريزورث : « إن كل شعر جيد هو تدفق تلقائي لشاعر خصب » . وبعبارة أخرى يمكن القول بأن المفزى الأساسي لهذه العبارة السالفة - وهو أن الشعر يتصلل أساساً مع الشعور - هو مفزى يفسده تقريباً كل ما كتب عن الإبداع الشعري . ووفقاً لهرسمان A. E. Housman ، فإن الشعر يكون « جسمياً أكثر من كونه ذهنياً »^(٢١) . ووفقاً لسراي أمي لويل Amy Lowell فإن الشاعر يمكن تعريفه « بأنه إنسان ذو شخصية حساسة بشكل فائق ، وفعالة لا واعية ، تغذى وعياً سليماً وتتغذى منه أيضاً » . وأحياناً لا يكون هناك انتباه واعٍ بالدرجة الباطنية المتدفقة نحو التأليف ، أو ربما يُنسب هذا الاندفاع ، ولكن لها كان الأمر ، فإن الانفعال - سواء كان مدركاً بوعي أو مستورا - فإنه يكون بمثابة جزء من هذا التأليف ؛ لأن الانفعال وحده هو ما يمكن أن يغير مكونات الوعي إلى الفعل »^(٢٢) . ويؤكد بيتس W. B. Yeats الحساسية التي يمكن أن تنههما في السياق التالي على أنها تنحى الإدراك الحسي المستلر انفعالياً :

إن الفن يدعونا إلى أن نلمس العالم وتلونه ونسعه ونزاهه . ويتغزنا عما أسماء بليك Blake الصورة الرياضية ؛ من كل شيء ؛ مجرد ؛ من كل ما يكون صادراً عن العقل وحده ؛ من كل ما هو ليس بينوع يتدفق من مجمل آمال البدن وذكرياته وإحساساته

...

ينصرف إلى الوعي ؛ أي أنه تأكيد لسلك جمالي « صحيح » في كل مراحلها ؛ فينبغي أن يكون العمل الفني « هناك » ، ويكون المشاهد « هنا » . وهكذا يتاح للمرء أن يشاهد المسرحية بوصفها شيئاً « معرض على خشبة المسرح » ، وأن يرى اللوحة بما هي « داخل إطار » ، وأن يقرأ الرواية بوصفها « خيالاً » ، وأن ينظر إلى الأعمال الفنية كلها بوصفها « فناً » وليس « واقعاً » . وبطريقة غير متسقة ، نجد أن الوعي هنا - حتى في أقصى درجات تكلفه - لا يمكن مقارنته بالوعي الذي يكون في حالة الاستغراق الجمالي^(٢٣) . وكثيراً ما أظهر لنا الكتاب من خلال أعمالهم الإبداعية أن الخيال الجمالي لا ينبني أبداً أن يصبح وحماً . وتعد رواية دون كيشوت Don Quixote الصورة الكلاسيكية التي حصلت هذه « التيمة » ؛ ولكن هناك معالجات كثيرة أخرى . ففي رواية « حيلة شجرة التوت » - Huck leberry Finn بدا لنا بطل الرواية « توم سوير » Tom Sawyer مستغرقاً انفعالياً في ممارسة اللعب دون أن تكون لديه رغبة حقيقية في قطع رأس أي عضو من الجماعة أو حرقه أو نثر رماذ جسده حين يقش أسرارها . وعندما يصبح تهديد الحياة أمراً واقعاً ، فإن السخط يبدأ بخسمة مليحة . أما هالك Huck - الواقعي اللاخيالي - فهو وحده الذي يكون قادراً على التمييز بين ما هو واقع وما هو خيال ؛ ولذلك فإنه يحاسب بالإحباط عندما تنقلب جماعة من الأسبان مع مائتين من الأفيال وسماتة جل إلى مجرد تيات صغيرات يقعن بترعة في يوم من أيام عطلة الدراسة الأسبوعية . أما « توم » الذي اخترع هذه القصة الخيالية وعاشها حتى النهاية ، فلم يكن أبداً غدوعاً في أية لحظة . وربما أمكن القول بأن ما يجعل القراء الذين يتعمشون انفعالياً مع الفن قادرين حقاً على هذا التعمش ، إنما هو - على وجه التحديد - اعتقادهم عن يقين في واقعية ما يحدث^(٢٤) . وعلى أية حال فليس هناك خطير يذكر بالنسبة للقراء غير المضطربين ذهنياً حينياً يعمدون إلى المشاركة الوجدانية . وبالنسبة للعقل غير المشبع بحرارة الانفعال ، فإن القوانين التي تنظم العالم الخيالي الأص يجب أن تبقى منطوية بوصفها قوانين للشعور وليس للعقل . وإذا كانت المشاركة الوجدانية تتطلب تعظيم المسافة الجمالية ، فإن مشكلة حقيقية سوف تنشأ هنا . ولكن لحسن الحظ أن هذا لا يحدث ؛ فالرء يمكن أن يشعر بطريقة فيها حساسية من مسافة ما ، تماماً مثلاً أن المرء يمكن أن يدرك حسياً وأن يفكر من مسافة ما . فبعداً المسافة الجمالية ينبني أن يستدعي فقط عندما يحدث خلط بين الأدب والحياتية ، وليس عندما يكون القراء متأثرين شعورياً بتأصلهم بالأعمال الأدبية .

== الحزن مثلاً فإنه يستشعر - بوصفه سمة للشهيد الجمالي في اللوحة ، وليس بوصفه حزنه الخاص . وهذه المسافة الجمالية هي ما يسميه سارتر « المسافة اللاواقعية » أو الخيالية ، للعمل الفني

(الترجم)

● المقصود هنا هو أنه رغم تأكيد طريقة المسافة الجمالية عنصر الوعي الذي يندرج عن العالم الواقعي ، فإن هذا الوعي مصه يكون على مسافة ما من العمل الفني أيضاً ، وبما أنه لا يكون مستغرقاً فيه .

(الترجم)

● المقصود هنا : اندماجهم في العالم الخيال للعمل الفني كما لو كان علواً واقعياً معيئاً

(الترجم)

موجود بشرى كامل مفترض^(١٢). وينشأ Nietzsche يصف طريقة إيمانية معبرة الحلقة الانعكاسية التي كتب فيها مؤلفه « زرادشت » Zarathustra ، فيقول : « إن هناك انجذابا روحيا لا يكون ثمة خلاص من توتره الربح إلا بتفقد المذموم »^(١٣).

والاقتباسات يمكن أن تمتد إلى ما لا نهاية . وإن أي فرد له اطلاع واسع في مجال الإلهام الأدبي سوف يرى أن هذه الاقتباسات متماثلة . وليس التماثل المقصود هنا في الواقع هو تماثل كل ما يقال عن نشأة قصيدة أو مسرحية أو رواية ، بل هو تماثل كل هذه الأوصاف التي تقال في جانب أو مظهر واحد منها .

والواقع أن من ممارسون الفنون الأخرى قد وصفوا خبراتهم الإبداعية في تعبيرات مشابهة تماما لتلك التعبيرات التي صدرت عن الأدباء . فها هو ذا جوليان ليفي Julian Levi يرى في تصويره وحدة الفكر والانفعال :

« إنني أبحث عن تكامل بين ما أشر به ، وما قد تعلمت من خلال معايير موضوعية ... وقبل كل شيء ، فلنا أود أن أحل الثنائية المتضادة ، الكائنة بين رؤية انفعالية بشكل جوهري للبيعية ، ومعنى كلاسيكي صارم للتصميم »^(١٤).

إن تصوير بيكاسو يلدو بالنسبة ليكاسو نفسه عاطفيا ، فهو يقول : « إنني أنظم الأشياء وفقا لمواظفي ... فما أريده هو أن لوحتي يبنى ألا توقف شيئا آخر سوى انفعال » . ولذا فإنه يروي لنا أنه عندما كان يتجول ذات مرة في غابة ، شعر بتقلص ، نتيجة لسر هضم هذا النضج من الإخضرار ، والحس لابد أن يفرغ هذا الإحساس في لوحة^(١٥) . إن الإدراك الكلاسيكي يأتي نمثلا بشكل مؤلم !

ولقد كان فان جوخ Van Gogh يتصرف لحواله الناجمة من خلال تحسس المشاعر فيها :

« عندما يكون لدى فنان جوخ ساكن ومستقر ، وأكون على ألفة معه ، فإنني أقوم عندئذ برسمه مرارا حتى أصل إلى رسم يكون مختلفا عن البقية : رسم لا يبدو مثل دراسة مالوفة ، ولكن يبدو أكثر غويفية ، ويكون فيه قدر أكبر من الشعور . ومع أن الظروف التي يتم فيها إنجاز هذا الرسم تكون مختلفة للظروف التي يتم فيها إنجاز الرسوم الأخرى ، فإن هذه الرسوم الأخرى تكون مجرد دراسات ، تنطوي على قدر أقل من الشعور والحياة . وبالنسبة للوحة « حدائق الشتاء الصغيرة » The Little Winter Gardens فالتتحدث نفسك قائلا بأنها مفعمة بالشعور . هذا صحيح ، ولكن هذا لم يحدث صدفة ، فقد رسمت هذه الحدائق مرات عدة ، ولم يكن هناك أي شعور فيها . ولكن بعد ذلك - بعد أن رسمت حدائق جافة تماما - جاءت الحدائق الأخرى »^(١٦).

بل إن التحالت^(١٧) الذي بعد عمله أبعد ما يكون عن الطابع الرومانتيكي ، ينكر أيضا القول بأن الشكل يكون غاية في ذاته . يقول : « إنني واع تماما بأن العوامل الارتباطية والسيكولوجية تقوم بدور كبير في النحت » . وعلى سبيل المثال فإن :

« الإحالة إلى النحت الإنجليزي الشهير هنري مور ، الذي تميز بالطلاء التجريدي من أعماله .

لقد وقأن الرب تلك الأفكار التي يفكر فيها الناس بالمقل وحده .

فذاك الذي ينشد أشوحه خالدة

يفكر بنضاج عظمه^(١٨) .

وجيزلن نفسه ، في أثناء اشتغاله في عمله « حمام أفروديت » Bath of Aphrodite ، قد رجح لمعابة تلك الشذرات التي كان قد كتبها ، وكان ذلك - على حد قوله - « بهدف تنقيحها إلى حد ما ، ولكن في الأغلب الأعم لكي تشير الصور الحسية التي جعلتني أشعر بحياتي »^(١٩) . وهذه العبارات لا توحى فقط بالمعنى التأليفية كما تظهر بالنسبة لشاعر مفرد ، وإنما توحى أيضا بالتأثير الذي يقع على وعي القارئ - في شتي قطاعات الشعر . فالشعر العربي « تناول المشاعر التي يتم نسخها حول حدث أو واقعة »^(٢٠) ، والشعر البابلي والعصبي يتميز بأنه مشحون بالشعور .

والشيء نفسه يصدق على الشعر ؛ فلقد شعر توساس ولف Thomas Wolf في أثناء رحلته الخامسة إلى أوروبا بحثين إلى الوطن بلغ حدا لم يبلغه من قبل في أية رحلة سابقة . (وقد كتب يقول) : « إنني أؤمن حقا بأن مادة الكتب التي يبدت في كتابتها في هذه الحقبة وبنيتها ، قد استمدت من هذا الانفعال » من عناء الذكرى والرغبة الذي لا ينقطع ، والذي يكاد يفوق الاحتمال » . وبينما كان يمارس الكتابة في نيويورك وقد استبد به اليأس ، كان - بوضوح ذلك - قد عاش مجمل الشعور بشكل غير عادي . يقول : « إن ملكات الشعور والتأمل لدى ، بل حاسة السمع نفسها ، علاوة على قوى التذكر ، قد بلغت أقصى درجة من الحدة بشكل لم تبلغه من قبل »^(٢١) . وهكذا فإن روحه برهنتها قد استنفذت وليس عقله فحسب . وجير ترود اشتاين Gertrude Stein تقول في ملاحظة لها : « إن شيئا واحدا حاولت أن أوصله إلى الأمريكيين وهو أنه لا يمكن أن يكون هناك إبداع عظيم بحق دون عاطفة » . وهذه الملاحظة نفسها قد تكررت في إجاباتها عن هذا السؤال : « ما الذي يمكن أن يقوم به الشعور في اختيار شكل فنني ما ؟ » ؛ إذ قالت : « كل شيء ! فليس هناك شيء آخر يحدد الشكل »^(٢٢) . ودورثي كانفيلد Dorothy Canfield تقرر أن قصصها « حينما ينظر إليها من خلال رؤية واسعة ، فإنها جميعا تكون ما نفس النشأة » . وهي تعترف بأنها « لا يمكن أن تصور إمكانية كتابة أية قصة إبداعية من أية بداية أخرى ... وهي تلك الحسية الانعكاسية المكثفة بوجه عام » . فعمل سبيل المثال ، عندما بدأت تكتب قصة « الشر والثائر » Flint and Fire ، بعد كثير من التفكير التمهيدى ، فإنها - بعد أربع ساعات من بدء الكتابة بدت ما كصيف ساعة فقط - اكتشفت - على حد قولها - أن : « وجهتي كانت متوجهتين ، وقدمي كانتا باردتين ، وشفتي كانتا جافتين »^(٢٣) . ووفقا لكاترين بورتر Katherine A. Porter فإن قضية الإبداع هي : « كيفية توصيل أي إحساس يكون هناك ، كشعور بداخلك ، إلى القارئ »^(٢٤) . وجون جيلروردي يكتب عن الدراما قائلا إنها « التعبير الخيالي عن الطاقة البشرية التي تميل - من خلال الأسلوب الفني - إلى تجسيد الشعور والإدراك - إلى المصالحة بين الفرد والعالم ، بأن تثير في الفرد انفعالات لا شخصية » . وهو يضيف قائلا : « إن أعظم فن هو ذلك الذي يثير أعظم انفعال لا شخصي في

ومباشر : « إن الإبداع من خلال عملية إحصاء واع على نحو خالص يبدو أنه أمر لا يحد على الإطلاق »^(١١) . فالملاحظات يمكن الشعور بها مثلاً يمكن التفكير فيها . وعلى الرغم من أن العمل الفني يكون له قيمة معرفية ، فإنه يكون أيضاً تجسداً للشاعر .

تتميز نقدى للشعور في الفن :

إن الاقتباسات السابقة قد استمدت عمداً - في الأغلب الأعم - من الكتابات المنشورة أو من محاضرات فنانين عثنتين ، لأن أهمية العنصر الانفعالي في الخبرة الجمالية هي قضية لم تصبح مثارة إلا حديثاً فقط . وتأكيد النقد الكلاسيكي ، والكلاسيكي الجديد ، والرومانتيكي ، أهمية الشاعر - هو أمر معروف تماماً ، وهو لا يحتاج إلى مزيد من الوثائق . وإذا كان هناك في القرن الحادي عشر ، جمال كبير يؤكد أهمية المعرفة الجمالية ، فإن هناك أيضاً آخرين من المشتغلين بالنظرية الجمالية قد ظلوا متمسكين بتأكيد دور الشعور . ويجب الإشارة إلى بعض هؤلاء ؛ إذ إنني حرص على تجنب حدوث انطباع لدى القارئ بأن الاتجاه الذي تناولته في هذه الدراسة يعد جديداً كلياً أو حتى - عند المعتدلين في الرأي - خروجاً عن المألوف . ويمكن تبدأ بفلسفة الجمال ، الذين سوف نكتفي بذكر الغالب منهم هنا . ومن هؤلاء صمويل ألكسندر - الفيلسوف الواقعي النقدي - الذي يؤكد في كتابه « الجمال وأشكال أخرى للقيمة » أن « دافعية الإبداع تقوم على المواقف المادية التي توظفها الموضوعات ، ولكنها تكون متميزة عنها ، وتمتد بصورة » . ومع ذلك ، فإن العملية الإبداعية ذاتها - تنشأ من حالة الاستارة التي تنسبها ملذة الموضوع »^(١٢) . وهذه المبارات تعد مهمة ، لأن ألكسندر هو واحد من الذين يؤمنون بأن الفن يكون معرفياً ، وهو يظهر - عبر تحليلاته - اهتماماً ملحوظاً بالصورة الجمالية aesthetic form ، حتى إنه يتخلص من هذا إلى إقرار القول بأنه في قراءة الشعر لا ينبغي أن يكون هناك جهد من جانب القارئ يحسم فيه مشاعر معينة داخل الكلمات ، « كيلا تحدث علاقة لعملية التلوق الجمال المادي عن طريق استارة زائفة للمواقف المادية »^(١٣) . ولكن إذا كانت العملية الإبداعية مصحوبة بالاستارة ، وإذا لم يكن هناك - كما أكد هو نفسه مراراً - أي اختلاف في النوع بين التلوق الجمال والإبداع الجمال ، « فإن هذا يقتضي أن يكون هناك شعور ما في التلوق أيضاً . ونحن هنا نفهم توكيده سلبية انفعالية معتققة التأمل الجمال ، بوصفه توكيده مدفوعاً برغبة في أن يجعل مصدر إثارة الشاعر موضوعاً فنياً في عالم جمالي ، بدلاً من السماح للشاعر بأن يقضي وتنسكب في عالم النشاط العمل . وهذا المثال فيه درس يمكن أن نتعلمه . فبطريقة متعاقبة نجد أن معظم النظريات - إن لم يكن جميعها - التي لا تؤكد الانفعال في الفن ، تنشأ من دوافع مشابهة ، وأن أولئك الذين يعملوا جهداً كبيراً في مناهضة الحساسية الانفعالية empathetic sensitivity عند التلوق لمتحيزات وجدانية في العمل الأدبي ، سوف يفسلون - إذا ما اضطروا لذلك عند اللزوم - بأن هناك بالطبع شعوراً في الأدب .

وجون ديوي ، الذي يعد مثلاً آخر للمعرفة الجمالية ، يتحدث عن المشاعر مسروراً وتكراراً في كتابه « الفن خبرة » Art As Experience ، فيشير - على سبيل المثال - إلى : « أن الإشارة الانفعالية لموضوع ما عندما تتحقق ، فإنها تثير ذخيرة من الاتجاهات

والأشكال المستتيرة توصل فكرة الخصوصية . والتفج ، ربما لأن الأرض ، وصعود النساء ، وأكثر ثمراته الفاتكة تكون مستتيرة ... إن نحى بصير أقل تمثيلاً للأشياء ؛ فهو ليس نسخة مرئية للعالم الخارجي . وهذا ما سوف يصفه البعض بأنه أكثر تجريداً . وليس مرجح هذا كله سوى أنني أعتقد أن هذا الأسلوب ذاته هو ما يمكن أن أقدم من خلاله المضمون النفسي الإنساني لمعمل بأكثر درجة من المباشرة والكثافة »^(١٤) .

وها هي ذي راقصة تملئ بدلوها على النحو التالي :

ليس غرضي أن « أفسر » الانفعالات ... فإن رقصات تنساب بالأحرى من حالات وجودية معينة ، ومن أطوار مختلفة من الحيوية التي تنطلق في داخل أحاسيس انفعالية متنوعة ، تحمل الروح العالمة المميزة للرقصات .

وعندما تعمل الراقصة مع جماعة ، فإن هدفها يكون بمثابة « البحث عن شعور مشترك »^(١٥) . وهذا مؤلف موسيقى « عقلاني » يضم صوته إلى هؤلاء فيقول :

إن هذه الفواصل الموسيقية ابتداء من « الانتحارية » وحتى « تريستان » ، لا تنصحب لنا عن الحب أو الغضب أو حتى الملل ، بل هي - تعبد - بطريقة كيفية ودينامية - إنتاج مسامتة للروح التي تعد - بالتأكيد - أقل قابلية للتعريف بشكل محدد من أي من هذه الانفعالات ، وإن كانت تستحث هذه الانفعالات ، وتظهرها لنا ممعنة بالحياة .

ويبدو لي أن ما هيبة للموسيقى تكمن في هذا ؛ فالانفعال يكون محمداً وفردياً وواعياً ، أما للموسيقى فإنها تنذهب إلى ما هو أبعد من هذا ؛ إلى الطاقات التي تنشط حياتنا النفسية . ومن هذه الطاقات تخلف غودجا يكون له وجود ، وقوانين ، ودلالة إنسانية خاصة به^(١٦) .

وفي كل دراسة تتعلق بوصف الإبداع الجمال نجد تقاريرات تشتمل على عبارات من قبيل هذه العبارات التي اقتبسناها . وهذا الانطباع بعينه ملاحظة سلوك الفنانين أنفسهم . والقول بأن الفن ينطوي على عنصر معرفي ، وأن هذا العنصر المعرفي يعد أيضاً مهماً - هو قول قد سلمنا به من قبل . ولكن القول بأن المعرفة الجمالية تنشأ من المشاعر أو تكون - في لحظات الكشف - مصحوبة بها ، فمهم يعد مهماً كذلك بالنسبة إلى المشتغل بالنظرية الجمالية . والواقع أن مخرج الكتاب الذي جمع تلك التقاريرات التي استمدت منها أغلب الاقتباسات السابقة ، يلخص اكتشافاته فيقول بشكل صريح

« المقصود هنا أنها لا تصور لنا معاني حتى ولو كانت مفاهيم أو معاني للشعور ؛ فالموسيقى - كما لاحظ شوبنهاور من قبل - لا تعبر عن انفعال أو شعور جزئي محدد ، وإنما هي تعبر عن الشعور نفسه ، عن تلك الروح الباطنية التي تسرى فيها روح الحياة ، وهي عهدة إرادة الحياة (المترجم) .

جورمو Remy Gourmont الذي كان له تأثير ملحوظ على النقاد المحيئين في إنجلترا وأمريكا ، يميز بين نوعين من الأسلوب ، أحدهما بصري والآخر انفعالي :

« إذا كان الكاتب يمتلك العنصر الانفعالي بالإضافة إلى الذاكرة البصرية ، وإذا كانت لديه قدرة في إثارة نشأة مشهد مادي ما على أن يضع فاته داخل الحالة الشعورية الدقيقة التي آثارها المشهد نفسه ، فإنه يكون أدبياً متمكناً من فن الكتابة »^(٣٧) .

ونلاحظ حديث الرواية السيكولوجية هو ليون إيدل Leon Edel يعتقد أن « الغاري ، الناقد الذي يفهم كتابها ما بطريقة عقلانية ، دون أن يحقق أي شعور معين في عملية القراءة ، فإنه عادة يفهم العمل الأدبي كما يفهم دفتر الحسابات الجارية »^(٣٨) . وهو يرى أن ما حفز على إبداع الأسلوب الفني عند روايته من قبيل دوروثي ريتاردسون Dorothy Richardson (وربما أيضاً عند جيس جويس J. Joyce ، ومارسيل بروسر M. Proust ، ووليم فوكسر Faulkner ، وفرجينيا ولف ، هو إضيق الأساليب الفنية التقليدية في ترجمة الشاعر بشكل كاف)^(٣٩) . فقد عبرت جين هاريسون Jane E. Harrison — دون أن تفضل دور التعامل الجمالي الذي كان يميل إلى التملص من الصياغات الاندفاعية ، وبعد أن فصحت الأدوات البدائية للفن — عما كان يدور في عقول معظم الناس الذين عارضوا التركيز على وجدانيات . تقول : « دع الفنان :

يشعر بقوة ، ويرى بشكل مستغرق — أي في انفعال تام عن الواقع ، ودعه يصب هذا — أي رؤيته المستغرقة ، وانفعاله المكثف — في شكل خارجي . يستوى الأمر تماماً كان له لوحة ، فهذا الشكل سيكون بالنسبة إلينا شيئاً بلا اسم ، رائحة عطرية لا أرضية ؛ وهو ما نسميه الجمال »^(٤٠) .

وهذا الاقتباس الأخير ربما تصل إلى عتبة المطلق . فهنا نجد كل العناصر التي جعلناها محوراً لهذه الدراسة ، وهي : خبرة « الاستغراق » التي تحدث في حالة التعامل الجمالي « الجيد » أو « الصحيح » ؛ والإلحاح في الوقت نفسه على المسافة الجمالية — أي إدراك أن العمل الفني يوجد في عالم يختلف عن عالم خبرة الحياة اليومية ؛ والرؤية أو الاستجمار المعرفي الذي لعب ذلك الدور المهم في النظرية النقدية في العقود القليلة الأخيرة . فهذه المرة ، نجد أن كل العناصر قد اجتمعت جميعاً في مركب واحد (مع مفهوم الجمال الذي لم نقل عنه شيئاً) . ونحن يجب أن نترك هذه المسألة التي نبشها ؛ لأن غرضنا ليس أن نراجع الفكر التأملي الجمالي بالتفصيل ، ولكن أن نبين فحسب ما يكون ضرورياً في ربط هذه الدراسة بالدراسات الأخرى التي أثرت في المناخ الروحي التأملي الذي سوف ندرسه فيما بعد .

ويبقى قبل أن تنتقل إلى المهمة التي سوف تشغلنا فيما بعد ، أن نلاحظ تلك الظاهرة ، وهي أن أكثر من عالم جال قد استطاع أن يبني نظرية في الفن بشكل أكسبي على التسليم بأهمية الأنماط الوجدانية . وعلى هذا النحو ، فإن سوزان لانجر ، في كتابها « الشعور والشكل » Feeling and Form ، تبدأ من التسليم بأن الأعمال الفنية هي رموز

والعاني المستمدة من خبرة سابقة^(٤١) . وهنا نجد مرة أخرى رغبة في مقاومة التصور الخاطي « الشائع بأن الفن ينبغي أن يتعامل فحسب مع الانفعالات » فقد أتى ذلك بواحد من الإسطيعيين البارزين أمثال إدوى إلتى تبنى أساليب تعبيرية تسمح بسره فهم لمجمل نظريته .

وهناك مثال واحد آخر مستمد من الإسطيعيا الفلسفية ، قد يفى بكل أغراضنا . إن كتاب فيلهلم فورنجر Wilhelm Worringer « التجريد والاندمج الشعوري » Abstraktion und Einfühlung الذي يؤكد النشاط في الفن لأجل رد الموضوعات « إلى فرديتها المادية المحددة » ـ على ذلك النحو الذي يكون أشبه باعتراش من صورة « مبلورة شائعة »^(٤٢) ـ هو قول قد يساء فهمه على أنه برهان على تفوق عقلي خالص للفن . ولكن الحقيقة أن فورنجر مهتم إلى حد كبير بالحلجات النفسية التي يفي بها الفن ، ويدعو إلى تاريخ لصالح الشعور ، ويريد أن يحملي الاندفاعات الشعورية الجمالية لدى الفنانين وليس أساليبهم الفنية^(٤٣) . وربما لا يكون هناك عالم جال على قدر من الأهمية قد اعتقد حقا أن سجل الممارسات الجمالية كان يتحلى الشعور كلية ، أو أنه ينبغي له ذلك . أما تأكيد أن هناك احتياجا في التأمل الجمالي لنوع من السكينة التي ينبغي الإيقاظ عليها ، فنقل قابل لسوء الفهم .

أما ما كان له تأثير مباشر في الدوائر الأدبية ، فهو أفكار المشتغلين بالنظرية الأدبية ، الذين كانوا أحيانا (وإن لم يكن دائما بالطبع) على دراية بالإسطيعيا الفلسفية ، ولكنهم كفوا باليدى الفلسفية ونفا لاستخدامهم الخاص . فعل سبيل المثال نجل لويس كاراميان Louis Cazamian — الناقد الفرنسي والمؤرخ الأدبي — يجعل النقد يصعب على « الأفكار التوليدية » في الأعمال الأدبية « التي غالبا ما تكون انفعالا من نوع ما »^(٤٤) . ويول جودمان Paul Goodman في كتاب حديث مضمون باسم « بنية الأدب » The Structure of Literature ـ يعتقد أن هناك في الأدب « قلما وانسحابا أقل ، مما يكون في الحياة الواقعية ، ومن ثم فإن معنى الانفعال يمكن أن يزدهر ... والأعمال الفنية التشكيلية والموسيقية هي لقمة خالصة من الانفعالات »^(٤٥) . ويؤكّد ريتشارد موريس ماير Richard Moritz Meyer عنصر الإنارة الانفعالية في العملية الإبداعية ، فيقول :

« إذا قارنا اللحظة فقط ميلاد قصيدة في عالم البدائين من البشر ـ بوصفه أمرا مازال يمكن ملاحظته ـ بميلاد قصيدة في نطاق حضارتنا ، فسوف نجد أنه لا يبقى هناك سوى شيئين مشتركين بالنسبة لكنتا العلميين ، أي واقعيتين لا بد منها ؛ وهما : عنصر الاستنارة الانفعالية الفنية ، والموضوع الذي يحفز الاستنارة »^(٤٦) .

والمان آخر هو ريتشارد ميلر فريانتز ـ Richard Mueller Freientels يرى أن « الدلالة الحقيقية في معظم الأعمال الأدبية تكمن في الصور المتخيلة ، والشاعر والمواظف ، والمنهات الإدارية التي يتم توصيلها فقط بواسطة اللغة »^(٤٧) . وهربرت ريد Herbert Read ـ وهو فنان مبدع علاوة على كونه نقادا حساسا ـ كتب يقول : « ليست هناك حاجة إلى الإصرار على تعريف كل فن بأنه ترجمة دقيقة للانفعال ، أيا كانت طبيعة هذا الفن »^(٤٨) . ويرى

المباشرة لا يوحى إلينا في البداية بأي شيء من قبيل عملية التوضيح هذه ؛ إذ إن ما يدور من الناحية النظرية على أنه نتاج لعملية تموضع يشترك مع الوعي بما هو واقعة قائمة هناك فحسب ، دون أن تظهر ذاتها بوصفها شيئا ما قد خلقته . فلنشاهد الطبيعي لا يمر عن حالة شعورية ؛ إنه بالأحرى يمتلك الحالة الشعورية ؛ فالخلة الشعورية تكثفه وتغلظه وتخلله ، مثليا يتخلله الضوء الذي يجعله مشرقا ، ومثليا يتخلله الرائحة العطرية التي تفوح منه . وإذن فالخلة الشعورية تنتمي إلى عمل الانطباع ، ولا يمكن فصلها عن مجمل الانطباع إلا عن طريق التجريد^(٣٨) .

وكل هذا لا يعني - بالطبع - أن الحالة الشعورية سوف توجد في المشهد الطبيعي إن لم يكن هناك مشاهد حاضرا حقا . ولكن هذا يعني بالأحرى أن المشهد الطبيعي يحدد شعورا ما على ذلك النحو الذي به يكون قادرا على توليد الشعور في مشاهدين لا يقتربون منه بشعور جاهز من قبل . فلنأمل على نحو ما يصطدم بالوعي الإنسان تكون له نبرات وجدانية تفرض نفسها على النفس البشرية ، أكثر من كونها انبثاقات ترد إليه من النفس . وهذه المشاعر هي المجال الخاص بالفن ، الذي يتيح - من خلال عمليات لا عقلانية (لا الأقل جزئيا) - تعلمها ، ومن ثم معرفتها بأسلوب ما .

وتطوير بيتش لهذا المبحث متخذ يلفان فيها يتعلق بحالة الموسيقى . وليست هناك حاجة إلى تفصيله ، ولكننا يمكن أن نتبع باختصار تعميماته على العملية الجمالية . وهو يتساءل : كيف يمكن لنا أن نفهم وحدة على الاطلاعات الحسية بطريقة كيفية ، وإن كانت بلا شكل ، وهي الاطلاعات التي تحدث في الخبرة ؟

والإجابة هي أننا يمكن أن نفعل ذلك من طريق خلق موضوعات نجسد فيها مشاعر يصبح لها وجود موضوعي مستقل ، حتى أن المشاعر المستجدة يجب أن تصل إلى وعي كل ملاحظ للموضوعات - يكون متجددا وجدانيا - في شكل حدود وجدانية .

وهذه الموضوعات هي الموضوعات الفنية ، والنشاط الذي يجعلها إلى الوجود هو المهارة الفنية *artistry* .

إن المشاعر ، الذاتية والموضوعية معا ، تأتي إلى وعي الفنان - مثليا تأتي إلى وعي كل إنسان - من خلال عمليات التقدم والتراجع المتبادلة بين الذات واللاذات ، والتي وصفها الأنا . . . إلا أن ما يكون ملقى على عاتق الفنان ، هو أن يضيء على هذه المشاعر صورة كلية *Gestalt* . . . فمن يجعل خبرته المتعقدة يجب أن يستطرد ويضعف من المركبات التي يشر بها بما هي تكوينات متمسكة بالهنا . وفي الوقت نفسه فإنه يجب أن يقوم بعملية تجريد وتكثيف وإرساء لحدود داخلية هذه الكثرة الباطنية اللاهوائية من التكوينات المستقطرة والمختفة ، ويجب أن يقسم التكوينات إلى مجموعات متمسكة ، وبمجموعات أخرى تتدرج تحتها . إلا أنه بسبب الطبيعة الخاصة للمشاعر وأسلوب الوعي بها ، فإن هذه المهمة لا يمكن أن تترك كلية وشكل مباشر للمشاعر ذاتها . فالتقسيم والتكثيف الانتقائي - جنبا إلى

للمشاعر الإنسانية . فحتى « الإفريز » المعماري بسيط الزخرفة يكون مشابها من الناحية البائية لنمط وجداني . ولقد لاقى هذا الكتاب استحسانا ؛ ففي مجلة كينون *Kenyon Review* - التي يشرف على تحريرها أحد الدافعين المخلصين عن رؤية الفن بوصفه مسلويا للمعرفة - تم عرض هذا الكتاب تحت هذا العنوان : « ربما يكون هذا هو الكتاب المستطير » . وروودولف آرنهايم *Rudolph Arnheim* - عالم النفس - لم يكف فحسب بذكره عن البنيات المتماثلة للشعور ، ولكنه أيضا قد تحدث الواقعة الساذجة في انتقادات راسكين *Ruskin* في القرن التاسع عشر - للأغلوطة العاطفية و *Pathetic Fallacy* . ولكن آرنهايم يؤكد أن عبارة « الأغلوطة العاطفية » نفسها :

تطوّر على سوء فهم مؤلم ، مبني على مفهوم للعالم يؤكد الاختلافات اللادية ، ويعمل التشابهات البائية . فعندما يربط توركوواتسو *Torquato Tasso* نواحي الريح وقطرات الندى التي تزورها النجوم بموت حبه ، لم يكن يدعي الاعتقاد في روحانية زائفة ، تضفي على الطبيعة شعورا تعاطفيا ، ولكنه كان يستخدم تماثلات بنائية أصلية لسلك الريح ولله المحسوس من ناحية ، وخبرة الحزن العميق والتعبير عنه من ناحية أخرى^(٣٩) .

معرفة المشاعر عند بيتش :

ومع ذلك ، فإنك أود أن أنعم النظر بوجه خاص في دراسة جدية بالاهتمام عن الفن والإحساس *Kunst und Gefühl* ، لفتت بها سوزان لانجر الأنظار إليها ؛ حيث إنه في هذه الدراسة تتصلح التوكيدات المتبادلة على كل من المعرفة والشعور ، من خلال الوعي بأن التكوينات الجمالية تقدم إلينا أفضل مناهج يمكن التعرف للمشاعر على نحو دقيق .

وأوتوينش *Otto Baensch* مؤلف هذه الدراسة يبدأ بإعلان قضية بحثه على النحو التالي :

سوف يتبين لنا أن الفن - مثل الفلسفة - هو نشاط روحيات نرفع من خلاله جوهر العالم إلى مستوى الوعي المشترك بين الناس ، وأن وظيفة الفن - بالإضافة إلى ذلك - هي تحقيق هذه المهمة نفسها بالنسبة للمضمون الوجداني للعالم . ووفقا لهذه الرؤية فإن وظيفة الفن ليست في أن يكفل متعة للمشاهد بأي أسلوب كان ، حتى وإن كان يلهم أساليب المتعة ، ولكن وظيفته هي أن يجعل المشاهد على معرفة بشيء ما يكون جماليا به^(٤٠) .

وهكذا يكون الفن معرفيا ، ولكن ما يتعرفه الفن هو المشاعر ! فعندما نقول - على سبيل المثال - إن مشهدا طبيعيا ما ينطوي على حالة شعورية معينة *has a mood* ، فإن ما ننتبه حقا بذلك هو أن تأمل المشهد الطبيعي يثير فيها شعورا يمكن أن نرده بعد ذلك إلى المشهد نفسه .

ومع ذلك فإن هذا القول بعد نظريا . فما يكون مُعطى في التجربة

يهدف إليه فيها يبدو أنصار المعرفة الجمالية وتوقيره ، هو أمر يمكن بالمثل أن نكفله نظرية جمالية تنسب إلى الفن جمالا لنشاط الوعي ينتمى إليه بوجه خاص ، بدلا من أن تنسب إليه مساحة يشارك الفن فيها فروع أخرى من البحث العقلاني ، مثل الفلسفة والعلم . والنسق المعرفي الذي يتغلغل في الغالب على الإستيعاق الفلسفية هو علم النفس ؛ ولكن علم النفس يهدف إلى تفسير سيبي ، في حين أن الفن يهدف إلى تأمل الشيء في ذاته ؛ إلى توصيل واستيعاب لفهم أسلوب وجوده ، وليس أسلوب صيرورته . وإذا كان مجال الفن هو في المقام الأول مجال المشاعر ، أو الوعي الذي تلعب فيه المشاعر دورا نشطا وتشكيليا ، فإن هذا المجال يعد مجاله الدائم للمصون والخاص به وحده .

جنب مع الإحار الباطني لمركبات الشعور التي تصاغ في بنية - يمكن معالجتها فقط بأن يتم ، في اللحظة نفسها ، خلق وتشكيل للموضوع الذي فيه يحوز مركب الشعور حالة موضوعية . فالواقع أن تأسيس الشعور وتأسيس الموضوع الذي يتجسد فيه الشعور هما عمليتان تحدثان معا داخل نشاط واحد^(٣٩) . والرواية المعبر عنها في هذا التحليل تعد مهمة بالنسبة للإستيعاق . وإذا لم تكن هذه الرواية هي بجمال الحقيقة عن الفن (أليس ما يكون حقيقيا هو بجمال الحقيقة ذاتها ؟) ، فإنها على الأقل حقيقة تتطلب توكيدا كبيرا في الوقت الحالي ؛ فالواقع أن إعلاء شأن الفن الذي

الهوامش :

- (١٩) Mary Wigman, quoted *ibid.*, pp. 74-76.
- (٢٠) Roger Sessions, quoted *ibid.*, p. 36.
- (٢١) *Ibid.*, p. 5.
- (٢٢) Alexander, *Beauty and Other Forms of Value*, p. 72.
- (٢٣) *Ibid.*, p. 131.
- (٢٤) John Dewey, *Art As Experience* (New York, Minton Balch and Co., 1934), p. 65.
- (٢٥) Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (3d ed., Munich: R. Piper and co Verlag, 1911) p. 41.
- (٢٦) See *ibid.*, esp. pp. 3 and 14.
- (٢٧) Louis Cazamian, *Criticism in the Making* (New York: the Macmillan Company, 1929), p. 31.
- (٢٨) Paul Goodman, *The Structure of Literature* (Chicago: The University of Chicago Press, 1954), p. 5.
- (٢٩) Quoted in Lewisohn (ed.) *Modern Book of Criticism*, p. 60.
- (٣٠) Quoted in Lewisohn *ibid.*, pp. 76-77.
- (٣١) Sir Herbert Read, *Phases of English Poetry* (London: Hogarth Press, LTD, 1928) p. 121.
- (٣٢) Quoted in Lewisohn (ed.), *Modern Book of Criticism*, pp. 31-32.
- (٣٣) Leon Edel, *The Psychological Novel, 1900-1950* (Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1955) p. 101.
- (٣٤) *Ibid.*, p. 111.
- (٣٥) Jane Harrison, *Ancient Art and Ritual* (New York, Henry Holt and Company, Inc. 1913), pp. 212-13.
- (٣٦) Rudolf Arnheim, W. H. Auden, Karl Shapiro and Donald P. Stauffer, *Poets at Work* (New York: Harcourt, Brace and Company Inc. 1948), p. 151.
- (٣٧) Otto Baensch, *Kunst und Gefühl, Logos*, xii 1923, p. 1.
- (٣٨) *Ibid.*, p. 2.
- (٣٩) Baensch, op. cit., pp. 14-15.

- (١) من الملاحظات الأولى على التشابه بين الفكر الجمال والاحال ما ورد في تعليق كولبريدج S. T. Coleridge على الخيال الأول والثاني ، وهو التعليق الشهير في كتابه عن السيرة الأدبية ، الفصل xiii
- (٢) Virginia Woolf, "Mr. Bennett and Mrs. Brown," in Mark Schorer, Josephine Miles, and Gordon McKenzie (eds.) *Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgment*, (rev. ed. New York: Harcourt, Brace and Company, Inc., 1954), p. 70.
- (٣) Samuel Alexander, *Beauty and Other Forms of Value* (London: Macmillan and Co., LTD, 1933), p. 30.
- (٤) Brewster Gluselin, *The Creative Process. A Symposium* (Berkeley, Calif: University of California Press, 1945), p. 90.
- (٥) *Ibid.*, p. III.
- (٦) *Ibid.*, pp. 107 and 108.
- (٧) *Ibid.*, p. 130.
- (٨) A. L. Kroeber, *Configuration of Culture Growth* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1944), p. 518.
- (٩) Gluselin, *Creative Process*, pp. 192 and 200.
- (١٠) *Ibid.*, pp. 168-170.
- (١١) *Ibid.*, pp. 174 and 178.
- (١٢) *Ibid.*, p. 206.
- (١٣) Quoted in Ludwig Lewisohn (ed.), *A Modern Book of Criticism* (New York: Boni and Liveright, 1919), p. 118.
- (١٤) Gluselin, *Creative Process*, p. 210.
- (١٥) *Ibid.*, p. 56.
- (١٦) *Ibid.*, pp. 49-51.
- (١٧) *Ibid.*, pp. 46-47.
- (١٨) Henry Moore, quoted *ibid.*, pp. 72-73.

مفاهيم الأدب بوصفها أطراً للإدراك النقدي

ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين

ملقمة المترجم : كاتب هذا البحث هو هـ. فيردا سدونك H. Verdaandouk ، المولود في عام ١٩٤٥ . وهو أستاذ في علم اجتماع الأدب في المدرسة الكاثوليكية العليا في تيلبورج Tilburg هولندا . وتذكر التبعة المكتوبة عنه في نهاية الأصل الإنجليزي للمقالة المنشورة في عام ١٩٨٢ أن رسالته للدكتوراه سوف تنشر في باريس في دار نشر Delarge . والرسالة بالفرنسية ، وعنوانها النقد الأدبي والجذال Critique littéraire et argumentation . وتذكر التبعة التبريرية كذلك أن الكتاب قد قام بأبحاث مستفيضة عن طبيعة مفاهيم الأدب وعن تأثيرها على الخطاب النقدي عن النصوص الأدبية . ويمكن القول باختصار شديد أن بحثه الحالي يركز على دور مفاهيم الأدب في إدراك النصوص نقدياً وتأولها تحريماً . ولست بحاجة إلى تقديم ملخص لهذا البحث ، لأن المؤلف يقدم له - على عادة الكتاب الغربيين - بمقدمة يلم فيها بالخطوط الأساسية لموضوعه ، فتكون - من ثم - أطراً محمداً لما يذهب إليه المؤلف في عمله من قصد ، ويمكن أن تكون كذلك نقطة بداية جيدة للقارئ ، تسهل عليه الأمر ابتداءً ، وتجعله قادراً على معالجة التفاصيل الواردة في الموضوع ومطابقتها على ما يزعمه المؤلف في البداية من عمله . وسوف نترجم هذه الخلاصة في بداية المقال كما وردت في الأصل الإنجليزي .

أما الترجمة نفسها فينبغي أن أشير إلى بعض النقاط التي تتعلق بها . لقد كان عليّ أن أتعرف في الترجمة إلى العربية تصرفاً قد أعمده أنا نفسي أحياناً أكثر مما ينبغي . ولكن ما جعلني أضطر إلى هذا والتصرف ، هو أن النص الإنجليزي يبدو مكثفاً وتكثيلاً شديداً في مجمله ، من حيث الجمل القصيرة ، والأسلوب العلمي الذي يفترض إلى شيء من المسحة الأدبية التي لا يمكن أن تخلو منها الأحاديث ، من الأدب حلواً تاماً . وهكذا فإن التصرف المشار إليه يمد بمثابة أمر لا مفر منه ، بالإضافة إلى أنه لم يسأل الكار المؤلف .

ولقد تركت طريقة المؤلف في الإشارة المرجعية حل نحو ما هي عليه ، ولم أترجم مراجعته التي ذكرها في نهاية البحث ، لعدم ضرورة ذلك ، ولكن وضعتها كما هي في نهاية الترجمة لكي يتابع القارئ إشارات المؤلف في داخل النص . ولما كان المؤلف يتبع نظاماً خاصاً في الفقرات (حيث يترك أحياناً مسافة قبل بداية الفقرة وأحياناً لا يترك ، وذلك من قصد كما اعتقد) فقد رفعت الفقرات والمتاويل الجاتية بحيث تبدو في صورة مفيدة من الوجهة العملية أكثر من ذي قبل . أما الإشارات التي ترد في خلال الترجمة عن طريق هذه العلامة (*) فهي من عمل بوصفي مترجماً (١) . وأشير إلى عنوان البحث ، وبصفة خاصة إلى علامة الاستفهام الموجودة في نهاية . لعل الكتاب لم يشأ أن يصوغ العنوان في صورة سؤال حقيقي ، ولكنه وضع علامة الاستفهام لأنه يطرح إشكالية معينة في خلال المقالة وحتى نهايتها ، بعد أن استعرض الدراسات التي تناولت الموضوع نفسه ، ألم لكذلك أن رسالته للدكتوراه كانت بعنوان : النقد الأدبي والجذال ؟

[خلاصة]

يقوم كل خطاب نقدي عن النصوص الأدبية بصفة كلية على أساس من مفاهيم الأدب : أي نظم المعايير التي لا تطع إلا لإشارات منقضية عن الخصائص التي ينبغي أن تتوافر في النصوص الأدبية . فكل تقوم مفاهيم الأدب كذلك بطور في عملية القراءة ؟ وإذا كان ذلك كذلك ، فلما تبيل إلى أن نجعلنا نقرأها بوصفها : أطراً ، للإدراك النقدي . ومصطلح : الأطر ، هو المصطلح الذي

• نشرت المقالة في مجلة و جاليات و Poetics ، التي تصدر في هولندا . جلد ١١ ، عدد ١ ، ص ١٩٨٢ ، ص ٨٧ - ١٠٤ . وعنوانها : Conceptions of Literature as Frames ?

يستخدمه أصحاب علم النفس المعرفي، ويعتون به جوهر المعرفة التي ينبغي أن تتوافر أمام القراء لكي يستطيعوا أن يفهموا النصوص الأدبية. وإن هذا يعني أن دراسة مفاهيم الأدب لا يمكن، عندما نأخذ في حسابنا ما يحدث في أثناء عملية القراءة، أن تصل إلى نتائج تختلف اختلافا جوهريا عن تلك التي يمكن الحصول عليها في البحث القائم في حقل الأطر. والجندال المطروح في الدراسة الحالية يدور حول مقولة أن دراسة مفاهيم الأدب يمكن - على الأقل - أن تقدم إلينا إسهامين أصليين في حقل البحث المتخصص في التحليل التجريبي للنصوص. أولا، يمكن أن توضح دراسة مفاهيم الأدب الطبيعة الموجهة "institutional" للمعرفة المطلوبة لفهم النصوص. ذلك أن علم النفس المعرفي يتخذ بشكل مثير للاهتمام العرض لحقيقة أن ما ينظر إليه في مجال ما على أنه معرفة إما يتقرر دائما بشكل موجه. وسوف نوضح في الدراسة الحالية أن هذا النص في الالتفات يرجع إلى غرض فكرة «المعرفة» المستعملة عند أصحاب علم النفس المعرفي. ثانيا، يمكن لدراسة مفاهيم الأدب أن تزيد من تبصيرنا بالعناصر النصية التي تقوم بدور في عملية التكيف، أي في الأخطاء التي يرتكبها القراء في خلال توفيقهم بين المعلومات القديمة والمعلومات الجديدة. وسوف نوضح أن أصحاب علم النفس المعرفي لم ينجحوا بعد في تأسيس علاقة دقيقة ومتسقة بين الظواهر النصية وعملية التكيف. وسوف ندلل، من طريق ضرب عدد من الأمثلة المأخوذة من دراسات في النظرية الروائية، على أنه في هذه الدراسات تصبح مجموعة محددة بشكل واضح من الظواهر النصية - وبالتحديد الضمائر الشخصية - تصبح موضوع الدراسة لعملية إعادة البناء الخاصة بالتكيف؛ وهي العملية التي يحاول بها نقاد الأدب أن يربطوا بين الخبرات المزمومة لعملية القراءة من جهة، والأحكام التي يصدرونها على النصوص الأدبية من جهة أخرى.

١ - دراسة مفاهيم الأدب

١ - ١

ينطلق كل حديث له صلة بالأدب؛ أي كل خطاب نقدي، من مفهوم ما من الأدب. ونحن نقصد بهذا المصطلح - أي «مفهوم الأدب» - مجموعة من التوصيفات الخصائص يعتقد أنها متصلة في كل النصوص الأدبية أروى بعض منها. وقد أوضحت الدراسات السابقة أنه ليس ثمة معايير تسمح بتطبيق واضح وضوحا تاما لفهم من مفاهيم الأدب على نص ما. فالباحثون والنقاد يستخدمون وسائل جدال بعينها، لكن يبرروا أحكامهم عن الأدب. وهذه الأحكام مشتقة من مفاهيم للأدب. إن عددا من هذه الوسائل تكون مجموعة صغيرة وثابتة من المفاهيم، قد استخدمت في خلال قرون كثيرة للغاية، من المحتمل أنها ترجع إلى العصر الكلاسيكي القديم. كذلك فإن الاستراتيجيات البلاغية التي يلجأ طلاب الأدب إلى استخدامها تحول دون الإجماع على طبيعة النصوص الأدبية إجماعا واضحا وقلما على أسس قوية.

٢ - ١

يترك الباحثون في الأدب يظهرون اهتماما قليلا بدراسة مفاهيم الأدب. ويرجع ذلك، بدون شك، إلى حقيقة أن البحث في هذا الحقل لم يبدأ إلا مؤخرا فحسب، ولهذا فإن نتائج هذا البحث لا تتعلق إلا بمجموعة صغيرة نسبيا من الظواهر. ومع ذلك فإننا نجد أن كل «نظريات» الأدب القائمة في الواقع، باستثناء تلك القائمة على النظرية التوليفية، هي مجرد صور متطابقة ظاهريا مع مفاهيم للأدب. وفي هذا الصدد لا تختلف هذه «النظريات» عن الأبحاث المعيارية الراسخة التي عرض فيها الكتاب والنقاد عبر القرون المختلفة أراءهم عن طبيعة النصوص الأدبية^(١). ومع ذلك لم يشتر أحد من الباحثين حتى الآن في القيام بتحليل علمي منظم وشامل، للطريقة التي تؤدي بها مفاهيم الأدب وطبيعتها في داخل المؤسسات المختلفة من مثل مجالس الفنون، وشركات النشر، والمكتبات العامة، إلخ. وثمة سبب آخر لعدم دراسة مفاهيم الأدب على مدى واسع،

* نترجم مصطلح Institution بـ «مؤسسة»، ونسب إليها بـ «مؤسس» و«مؤسسان»، ولكننا لميل إلى استخدام «موجه» عندما تكون صفة أو طرفا بخاصة.

هو أن هذه الدراسة تقود إلى موقف انتقادي في مواجهة أشكال النقد الأدبي. إن الاختلاف معايير من أجل تطبيق واضح لتوصيفات الخصائص النصية المزمومة من ناحية، والطبيعة الشعائرية إلى حد بعيد لكل حديث عن الأدب من ناحية أخرى، يشوهان سمة العلمية، أو بالأحرى سمة الموضوع التي ينسبها الباحثون في الأدب عن طيب نفس إلى وجهات نظرهم. ولذلك لا ينبغي للمرء أن يبالغ في تقدير رغبة منطري الأدب في إخضاع أحكامهم للنقد بمعنى الكلمة. ذلك أن داخل النظرية الأدبية، تبدو الأسئلة المتعلقة بتطبيق «المصطلحات الفنية»، وطبيعة الاستراتيجيات القولية verbal المستخدمة في كل حديث عن الأدب - تبدو كأنها قد أصبحت بالتدريج، وهذه هي وسيلة النقد الأدبي في تحصيل نفسه ضد النص النقدي.

١ - ٢ - ١

إن كل هذا لا يطرح، مع ذلك، أي دليل ضد مشروعية دراسة مفاهيم الأدب أو ثمار دراستها، بل إنه يدل على أن البحث في حقل الحديث الموجه عن الأدب ينبغي أن يتقبل أولا وقبل أي شيء، آخر على عوائق حقيقية. وقد ألح بورديو Bourdieu إجماعا متكررا على إظهار أن المؤسسات الثقافية تخصص بوسائل هي غاية في القوة، يحمي بها أعضاء هذه المؤسسات سلطتهم. إن هذه الوسائل تحجب العوامل الاجتماعية المكتوبة للمؤسسات الأدبية، وللإستراتيجيات التي تستخدمها هذه المؤسسات من أجل تحقيق سياساتها (بورديو وباسرون Passeron: ١٩٧٠: ٢٨ هـ، ٣٢، ٣٤). وهكذا، فإن الحصول على صورة واقعية ومتسقة عن هذه العوامل وتأثيراتها بعد بمثابة مهمة صعبة (بورديو ١٩٧٩: ١٠^(٢)).

٣ - ١

إن المؤسسات الاجتماعية التي تتعامل مع الأدب تفصح عن مفاهيم للأدب خاصة بها، بل تعطها شرعية الوجود في المجتمع. وتقدم هذه المؤسسات هذه المفاهيم إلينا بوصفها مجموعة من المعارف التي لا غنى عنها في تكوين وجهات نظرنا عن طبيعة النصوص الأدبية ووظيفتها. وإذا كانت مفاهيم الأدب تقوم بدور جوهري في كل حديث عن الأدب، كما قد قيل، فهل غلّس هذه المفاهيم أيضا تأثيرا عميقا على قراءتنا للنصوص الأدبية^(٣)، ومن أجل تأكيد هذا الرأي،

الآن إلا بشكل هو غاية في عموميته . إن هذه العمليات تتضمن تكاملاً بين ما يقرره النص تقريراً واضحاً أو تقريراً ضمناً ، وعدم الالتباس (أندرسون ١٩٧٧ : ٧) ؛ والأحكام التي تخص بعض الصفحات في نص ما بالأهمية أو بعدم الأهمية (أندرسون ١٩٧٧ : ١١) ، والإجابة عن الأسئلة التي تطرحها الأعمال actions للموصوفة في نص ما . (بلور وآخرون ١٩٧٩ : ١٨٧) ، إلخ (٢) . وقد اقترح باحثون آخرون (على سبيل المثال كينتس Kintsch ١٩٧٧ : ٣٧٩ هـ .) أن « نظم المعرفة » (الأطر) هي التي تقر ما يتم تذكره من نص ما ، وكيف يخلص هذا النص ، وأي نظم للتابع ينسب إلى الأجزاء النصية .

٢- ٢

لقد اعتاد الباحثون اتخاذ موقف نقدي تجاه النتائج التي يحصلون عليها في حقل دراسات الأطر . ولكن ثمة أسئلة لم يتم الإجابة عنها حتى الآن ، هي : كيف تنشأ الأطر ؟ وكيف تُكتسب ؟ وإلى أي مدى تجسد « معرفة » تفصيلية ؟ إلخ (٣) . ولقد الأسباب ليس من الواضح ماذا يعني أن « نفهم » نصاً ؟ وأن نعطى « تفسيراً صحيحاً » له عن طريق استخدام فكرة الإطار . ولما كون هذه الأفكار أفكاراً ذات طبيعة إشكالية حقاً فلم يمكن أن توضح الحقيقة التالية : إن مجرد اقتناع الأشخاص ، الذين تدرس استجاباتهم تجريبياً ، بأنهم يفهمون خطباً أدبياً ما فهماً صحيحاً ، هو أمر يسلم به بعض الباحثين بوصفه معياراً من المعايير التي يعول عليها في قياس مدى فهم النص (٤) .

٣- ٢

ويتصل نص الوضوح في الأفكار السابقة بالغموض الذي يحيط بأغاط والمعرفة التي يعتقد القراء أنهم يستخدمونها . ذلك بأن عملية القوم ينظر إليها على وجه العموم بوصفها إمعاناً لمعلومات جديدة ، بوصفها النص ، في « للمعرفة » التي يمتلكها القارئ من قبل . وطبيعة الحال ، تتأسس جنة المعلومات بالنسبة إلى القارئ بشكل نسبي على هيكل « للمعرفة » المستوحية لديه . ولهذا فإن كل محاولة لتوضيح ما يفهم فهم نص ما تعتمد على الثقة في قدرتنا على فهم طبيعة « للمعرفة » التي يستخدمها القراء . وهنا ينبغي حل المراه أن يفتت إلى العوامل الاجتماعية ، أو - على نحو أكثر تحصيماً - إلى العوامل الموجبة من قبل المؤسسات الاجتماعية التي لا تقرر طبيعة هذه « للمعرفة » فحسب ، بل تقرر كذلك طريقة تطبيقها . ومن هذا الوجه يمكن للدراسة مفاهيم الأدب أن تسهم إسهاماً أصيلاً وفيماً فيما يقوم به أصحاب علم النفس اللغوي من عمل .

٤- ٢

وفي المناقشات القليلة التي كرسها علماء النفس لهذه المسألة ، استخدم مصطلح « معرفة » بيمان مختلفة ، فإحياناً كان يستخدم بوصفه مصطلحاً مرادفاً لمصطلح « للمعلومات » (برانسفورد ومكربيل ١٩٧٤ : ١٩٧) . ولتفيد المسألة إلى حد أبعد من هذا ، انضمت أنماط كثيرة من « للمعرفة » ، من مثل معرفة اللغة ، ومعرفة المعنى ، والمعرفة غير التلقوية ، والملاقات الضمنية للمعرفة (٥) ، والمعرفة للدراسة إدراكاً حسيّاً ، والمعرفة الدلالية ، وعلاقات المعرفة غير ذات المعنى (٦) . ولكن طبيعة هذه الأنماط لـ « للمعرفة » غير واضحة .

يستطيع المرء أن يقرر أن القارئ - في وصفه لرد فعله تجاه نص ما - يعتمد على توصيفات الخصائص النصية التي ينقلها إليه مفهوم ما للأدب . إن هذا يعني ضمناً أن بعض مفاهيم الأدب تعمل فينا من حيث نحن قراء بوصفها برنامجاً للقراءة ؛ بمعنى أنها تمثل وسيلة يمكن من خلالها أن ندرك العناصر النصية وأن نسميها . ومع ذلك فإن الطبيعة المعملية وغير الدفعية لمفاهيم الأدب تنفل في حسابها حقيقة أن السموت التي يلاحظها القراء بالعناصر النصية إنما هي سموت ذات قيمة وصفية .

٤- ١

وطبيعة الحال فإن البحث التجريبي (الإمبريقي) يمكن أن يقرر هوية الدور الخاص الذي تقوم به مفاهيم الأدب في عملية القراءة . ولحسم هذه المسألة ، ينبغي علينا أن نخبر فرضيات بعينها تخص طبيعة العمليات الإدراكية ونتائجها . ونحن ربما ننظرنا إلى هذه العمليات بوصفها دليلاً على استخدام مفهوم ما للأدب في النصوص التي تخضع للفحص التجريبي . وربما افترضنا كذلك ، على أساس النتائج المقررة في علم النفس اللغوي ، أننا ندرك النصوص وتخصصها فحسباً تجريبياً في داخل أطر تصورية تمكن القراء من تفسير العناصر النصية . وعلى افترض أن مفاهيم الأدب تقوم بدور مثل دور هذه الأطر في قراءة النصوص الأدبية ، يستطيع المرء أن يشك في أن دراسة مفاهيم الأدب يمكن أن تقدم أي إسهام حقيقي فيما يقوم به الباحثون من عمل في داخل علم النفس اللغوي ؛ إني لا أوافق على هذا الشك . وسوف أحاول ، فيما يلي ، أن أبين أن دراسة مفاهيم الأدب يمكن أن تسهم إسهاماً حقيقياً في تشكيل وجهات نظرنا ؛ أولاً ، نحو السمة المرجوة لـ « للمعرفة » التي يستخدمها القراء ، والتي يكتسبونها في قراءاتهم للنصوص الخاصة بالفحص التجريبي ؛ وثانياً ، نحو الظواهر النصية التي تقوم بدور مهم في العمليات التي يصاد بناؤها في ذاكرة النص .

٢- الأطر و « المعرفة »

١- ٢

حدد مينسكي Minsky (١٩٧٥) في ورقة بحث أولية - حدد الإطار بوصفه بنية المعلومات data التي يمكن من طريقها أن تمثل الموقف الاتحادي ، من مثل الجواب في غرة ، أو الدفاب إلى حفلة عيد ميلاد ... إلخ . فالإطار هنا يمتزى على معلومات عن طريقة استخدامه ، ويقرر التوقعات في موقف معين ، وما يمكن أن يحدث عندما لا تتحقق هذه التوقعات . وقد تبنى شاتك Schank وأبلسون Abelson (١٩٧٧) هذه الأفكار ، حتى أن تحليلها قد أسهم على نحو حاسم في قبول أصحاب علم النفس اللغوي لفكرة احتواء الأطر بشكل عام على « معرفة » ذات خصائص مشتركة من أنماط بعينها للأشياء ، والأحداث ، والمواقف (٧) .

١- ٢- ١

وقد طرح على بساط البحث أطروحات منازرة لتلك السابقة في تناول النصوص تناولاً تجريبياً . ومن المضحك هنا أن الأطر تستخدم كذلك في فهم النصوص . وقد سلم الباحثون بعدد من العمليات التي يعتقد أنها مكونة لفهم النص ، ولكن هذه العمليات لم توصف حتى

الصدق، ويعطيها ما تستحقه من قيمة كبيرة، هو أنه يتناول في دراسته المشكلات المذكورة سابقاً باهتمام أكبر من ذي قبل. ومورتن يزعم أن بحال وجهات النظر العامة حول القضايا النفسية (الدوافع، التوابع) من خلال استخدام مصطلحات الأطر *Schemas*. وعلى الرغم من أن فكرة الأطر تتوازي توازياً مع النظريات، فإنها تختلف عنها اختلافًا أساسيًا. إن كلا من الأطر والنظريات يتضمن مزاعم قوية، توحى بأنها صحيحة، وهذه المزاعم هي ضروب من الخس من أفضل شرح ممكن للظواهر قيد البحث (مورتن ١٩٨٠: ٤). وأما الفرق الجوهرى بين إطار ما ونظرية ما فهو أن النظرية تشير بطريقة دقيقة إلى أشياء في العالم، في حين أن الأطر تدنو في هذه النقلة غير واضحة. فمثلاً تبيّن الشروح القائمة على أساس فكرة الإطار من تضارب قوى مع وجهات نظر هيمبل *Hempel* عن الشرح العلمي: فبدلاً من القوانين المصرة ترد المبادئ، وتظل ذاتاً إمكانية تطبيق هذه المبادئ على الظاهرة المبررة أمراً غير مؤكد، أو أمراً جزئياً على أفضل تقدير. وهذه الشروح العادية (للظواهر والقضايا النفسية) لا يمكن، في رأي مورتن كذلك، أن تحل بوصفها أمثلة على التفكير العلمي. وما هنا يشير المؤلف إلى كتاب «الشرح والفهم» مؤلفه فون رايت *Von Wright*، الذى كان يحاول أن يطور شكلاً من أشكال الشرح العلمى، الذى يبنى أن يكون صحيحاً بشكل منطقي، ومستقلاً بالعلوم الإنسانية بخاصة، ولكنه يتميز بشكل جوهري عن الشروح العالمة التى تقدمها لنا العلوم الطبيعية.

٢ - ٧ - ١

يعتقد مورتن أننا نفهم، في الحياة اليومية، الأمثال التى تقع أمامنا بمساعدة فكرة الأطر. ولكن مثل هذا الفهم يحلّ فهماً جزئياً وغامضاً، وبخاصة في وجود تلك الفروقات بين النظريات والأطر. ومع ذلك، فإن مورتن ينكر أن يصبح استخدام فكرة الأطر بشكل خالص أمراً ذاتياً وجزائياً، لأن الأمثال التى تقع في الحياة اليومية تُفسّر دائماً من خلال مصطلحات الرغبات، والتوابع، والاعتقادات. كذلك، فإن الاستخدام اليومي الحادى لهذه المفاهيم النفسية يسير وفقاً لقواعد معينة.

٢ - ٨ - ١

من القترض بشكل علم أن الرغبات مطوعة لومرنة، فمثلاً محل رغبة ما محل أخرى، تبقى الأولى حية، منتظرة الفرصة لحدوث الظهور (مورتن ١٩٨٠: ١٣٥). ولذلك لا ترتبط رغبة ما بشيء واحد بحد ذاته مرتبطاً بمجموعة من الأشياء والأهداف. وهذا التصور يشرح لنا لماذا يمكننا أن نرضى رغبتنا بالاستراحة عنها، حيث يمكن أن يؤدى إرضاء رغبة ما إلى الإيحاء المقصود إليه من خلال إرضاء رغبة أخرى. وهكذا تشكل الرغبات متوالية *continuum* تبادلية على هذا النحو.

٢ - ٨ - ١

إن فهم فعل ما يتضمن دائماً فهم صورة أداته العقلية. وكما يقول مورتن (١٩٨٠: ٥٩ هـ)، فإن العملية تكون على النحو التالى: يستدعى وصف الفعل المظرواح به من الذاكرة، وبعد ذلك يتخيل المرء كيف يبنى أن يحقق هذا الفعل. وعلى التقيض عما يرحى به مصطلح «وصف»، فإن ما يستدعى من الذاكرة ليس صورة لفظية، بل مهارات تأخذ شكل التعليمات التى تبين كيفية ارتباط

إلى برانسفورد ومكربل (١٩٧٤) وفرانكس *Franks* (١٩٧٤) يحاولون أن يحددوا مستوى للدم معرفة، يكون في رأيهم، جوهرياً من حيث إنه يمكن للتحدث بلفظ ما من أن يفهموا جلاً ونصوصاً في هذه اللغة. وطبقاً هؤلاء المؤلفين فإن هذه «المعرفة الجوهريّة» تختلف عن «المعرفة» اللغوية. إن التعبيرات للخطوة *verbal* تشير إلى أشياء موجودة في واقع (فوق الفوى). ومعرفة هذه الأشياء وعلاقتها بعضها ببعض أمر لا غنى عنه من أجل تطبيق المعرفة اللغوية بطريقة تمكن من فهم الجمل والنصوص. والمعرفة غير اللغوية تتلام وحجم الموجودات المتبعة في الواقع، والعوامل التى تسبب تغيرات في الموقف، إلخ (برانسفورد ومكربل ١٩٧٤: ٢٠١). ويؤدى تطبيق هذه «المعرفة» على التعبيرات المتعلقة إلى ظهور تحديات للمعنى تتسبب - من ثم - إلى هذه التعبيرات. (برانسفورد ومكربل ١٩٧٤: ٢٠١). ويلاحظ أن هذين المؤلفين يأخذان «معرفة» المعنى في حسابها بوصفها معرفة متميزة عن المعرفة اللغوية (١٩٧٤: ٢٠١).

٢ - ٥

وطبقاً لفرانكس (١٩٧٤: ٢٤٩). فإن «المعرفة للدراسة إدراكاً حسيّاً بشكل ضمني» هي التى تشكل المعرفة (غير اللغوية) الأساسية، المستخلصة من فهم اللغة. كذلك فإن معنى جملة ما لا يؤدى من خلال رموزها النفسية وما بين هذه الرموز من علاقات، فالرموز تُشكّل المعرفة للدراسة حسيّاً، أما العلاقات بينها فتحدد كيف يبنى أن تُشكّل المعانى التى تستجيب للمعرفة الحسية.

٢ - ٦

ليست هذه المحاولات للتمييز بين الأنماط المختلفة من المعرفة بجمعة؛ فولاً، ترد الأشياء الكثيرة التى نستطيع أن «نعرّفها» - ترد بوصفها معايير للتفريق بين الأنماط المعرفة. وهذا يسقط من الحساب إمكانية القيام بتمييز واضح ووضوحاً كافياً بين المعرفة اللغوية والمعرفة غير اللغوية. أما أن نلتمس - كما يفعل المؤلفون السابقون - إلى أن ما نعرّفه عن كلمة «كرسي» يختلف اختلافاً جوهرياً عما نعرّفه عن الشيء المسمى «كرسي»، فهذا مجرد تسليم ضمنى بالسلالة. وثانياً، فإن هؤلاء المؤلفين لا يتقشرون الأسباب التى تجعلنا ننظر إلى أنماط المعرفة، التى يسلمون بوجودها على هذا النحو. ولأياً كان من يقدم وجهات نظر لولئك المؤلفين بوصفها جزءاً أساسياً من المعرفة، فهو يزعم فيها يتصل بذلك أن هذه الآراء ذات أساس جيد، وأن إمكانية الدفاع عنها أمر يمكن تقريره على نحو واضح. وتغلّ ذكر «المعرفة الضمنية» - كما يتصل بهذه النقلة، تمازجاً بين المصطلحات، كما يُعيد التمييز بين المعرفة غير اللغوية والمعرفة اللغوية أمراً غير ذي صلة بالموضوع. إن هؤلاء المؤلفين يعتقدون بصورة واضحة أن المزاعم التى يتسكنون من ربطها بفكرة المعرفة إنما هي مزاعم بدئية. وهم لا يحلّون دون الإجراءات التى يمكن أن نقرض قبول مزاعمهم، وبذلك يسقطون من حسابهم جانباً جوهرياً من المعرفة (انظر زوبه *Suppe* ١٩٧٤: ٧٢٥).

٢ - ٧

وما يجعل من دراسة مورتن *Morton* الأخيرة امتتعة في هذا

الاستعادة الحسية بالتحكم في المضلات (١٩٨٠ : ٥٩) .

٢ - ٨ - ٢

وأما التبدل بشكل صحيح على أن للشخص اعتقادات ، فليس يحتاج إلى تحقق ثلاثة شروط : فينبغي أولاً أن تكون هذه الاعتقادات متصلة بشيء موجودة في الواقع ؛ ويلزم ثانياً أن يعبر عنها بصورة تعطيها صفة جازمة ؛ وأخيراً ينبغي أن تكون قائمة على أساس (موضوعي) . ودائماً ما تتحقق هذه الشروط ولكن على نحو جزئي .

٩ - ٢

وتعد دراسة مورتن التي نحن بصدها بمثابة استثناء من حيث إنها تعطي قيمة مركزية للقضايا المتصلة بطبيعة المعرفة ، التي يستخدمها الناس في المواقف المعادية . وعلى الرغم من ذلك ، فإن ما يركز عليه مورتن يطرح مشكلات جد خطيرة .

فهو أولاً لا يفسر ، في تحليلاته بين الخطاب المدرك بالحواس - discourse - object وما وراء الخطاب - meta - discourse ، وثانياً ، تستند أطروحاته دائماً على مغالطة منطقية ، وتقدم إلى تعارضات . وعلى نحو ما أوضحنا من قبل ، فإن الأطروحة مورتن المركزية هي أن المظاهر النفسية للحياة اليومية يمكن أن تستب إلى فكرة الأطر ، وأن تُفسر من خلالها . والخاصية المميزة لاستخدام فكرة الأطر هي أنه يبقى هناك دائماً استقلال يؤبه له بين معنى المصطلحات النفسية وتطبيقاتها من جهة ، وتفسيراتها من جهة أخرى . وعلى الرغم من هذا ، يلجأ مورتن إلى هذه المصطلحات وتفسيراتها في تحليله علاقة المظاهر النفسية وشرحها بفكرة الأطر .

١٠ - ٢

لقد رأينا كيف أن مورتن يولي فكرة مرونة الرغبات وطواعيتها اهتماماً كبيراً ، من حيث إنها تأخذ أشكالاً متنوعة . فتمتعا تملرض رغبة مع رغبة أخرى ، صوف نكيت إحدهما بدون أن تخفى اختفاء كلياً برغم ذلك . إن وجهة نظر مورتن تلك (١٩٨٠ : ١٤٦) ، التي مؤداها أنه يمكن إشباع الرغبة بطرق مختلفة ، ويجداله الذي فحواه أن سلسلة الرغبات تشكل متوالية تبادلية ، لا يشبان من خلال الدليل التجريبي ؛ لأنها يعتمدان في وجودهما على مجرد تصريف مورتن لمصطلح « الرغبة » . وليست هناك أية إشارات إلى الطريقة التي يمكن من خلالها تعريف الرغبات مع ذلك .

١١ - ٢

ولينب مورتن كما ذكرنا إلى أن فهم فعل ما يتضمن فهم الصورة العقلية لأداء ذلك الفعل . والمؤلف يفترض هنا أن هذه العملية يتبع فيها وصف للفعل الطروح للبحث . وهذا الوصف ، برغم ذلك ، لا يتمثل في صورة لفظية ؛ وذلك لأن المرء ، كما يقول مورتن نادراً ما يستطيع أن يصف - لفظياً - للأصح الجهرية (لفعل بعينه) (١٩٨٠ : ٥٩) . ويستخلص مورتن من حقيقة أن معظم الناس غير قادرين على وصف فعل متمم - يستخلص ذلك الاستنتاج الخاطيء الذي مؤداه أن ثمة شيئاً موجوداً بما هو وصف غير لفظي . إن الادعاء بأن الصورة العقلية لأداء الفعل تتضمن مهاراة تكون غزوة بوصفها تعليمات حسية حركية Semo - motoric ، لا يتأيد من خلال الدليل التجريبي ؛ فهذا لا يعدو أن يكون نتيجة

مرتبة على الزعم بأن المعلومات المتوافرة عن الأفعال المتاحة في الذاكرة يمكن أن تصاغ لفظياً بشكل واضح .

١٢ - ٢

وتتعلق هذه الملاحظات نفسها على معايير مورتن في إمكانية الدفاع عما يؤكده من أن الناس يفهمون في أنفسهم اعتقادات بعينها . والمليار المركزي هنا هو أن هذه الاعتقادات لابد أن تتصل بالأشياء الموجودة في العالم الحقيقي . وهذا يعني أن الاعتقادات المعنية ينبغي أن يفصح عنها في صورة لفظية (١٩٨٠ : ٩٣ هـ) . ولما كان مورتن لا يفرق بين مستويي التحليل : الفيزيقي object - level والميتافيزيقي meta - level ، فإنه - بذلك - لا يكون في وضع يمكنه من تحديد ما إذا كان ينبغي على المحلل ، وكذلك على الشخص المنسوب إليه الاعتقادات ، أن يكونا قادرين على صياغة هذه الاعتقادات في صورة لفظية واضحة . ذلك لأن مورتن لا يأخذ في حسابه أن اعتقادات الشخص لها صلة بالأشياء الموجودة في العالم . وهو بهذا يشير إلى حقيقة أننا ما يزال من حفا أن نستنج أن الاعتقادات تكون مضمرة في نفس الشخص ، وذلك إذا كانت العبارات التي ينطق بها جذا الشخص تكشف عن « صيغ نحوية مغالفة » . إن مورتن لا يقول لنا ما هذه الصيغ . وعلى الرغم من ذلك ، فإنه حتى لو سلم المرء بأن ثمة صيغاً نحوية يبرر الناس من خلالها بصورة متكررة عن اعتقادات مضمرة فإن وجود مثل هذه الصيغ لا يمكن أن يبرر لنا أساساً لأن نزعهم بناء على أن الاعتقادات مضمرة حقا في أنفسهم . ومثل هذا الاستنتاج لا يكون مبرراً إلا إذا أوسع المرء الظروف الخاصة التي يمكن أن تمبر فيها صيغ نحوية بعينها من الاعتقادات . وفي المرحلة الراهنة من البحث في هذا الموضوع ، يكاد يكون من المحال أن نقوم بأي حفس معقول عن العلاقة الرابطة بين الصيغ النحوية والاعتقادات . ومورتن نفسه يفسر في مقام آخر (١٩٨٠ : ٨٤) أنه في حين نستطيع أن نعرف بصورة تقريبية عن أي شيء يتحدث شخص ما ، فمفسن الممكن أن نظل - برغم ذلك - غير متأكدين مما يتعلق به كلامه ، بحيث يظل الأمر غير واضح فيما إذا كان هناك اعتقاد ما وراء كلامه أم لا . وما هنا يفترض مورتن أن جملة ما يمكن أن تشير إلى شيء ما (وليكن بطريقة كلية) ، ولكنها تتحقق في أن توصل اعتقاداً . وهذا الافتراض تملرض مع وجهة نظر مورتن المقررة من قبل ؛ بمعنى أنه إذا كان تمييزاً ما مشيراً ، فهو التحديد يمكن أن يكون موصلاً لاعتقاد ما .

٣ - علاقة العوامل الموجبة بد المعرفة ، الخاصة بالتصووص الأدبية

١ - ٣

في القسم السابق ، الأطرو و المعرفة ، حاولت أن أبين أن فكرة « المعرفة » تحتاج ، لتكون فكرة مركزية في مجال بحث فكرة الأطر - تحتاج إلى إيضاح . إن الصعوبات التي ناقشناها حتى الآن تنبع من حقيقة أن الباحثين لا يكادون يكونون على وعى بالطبيعة ذات الصفة الموجبة من المجتمع بما هو مؤسسة لما يؤخذ ، في حقل ما من تحول البحث ، بوصفه « معرفة » . إن أي مؤسسة تطبق دالها معايير (ضمنية) ، يتم من خلالها وضع الأشخاص الذين يبرغون في توظيف قدراتهم في داخل تلك المؤسسة ، في مراتب متدرجة طبقاً لهذه القدرات .

برغم إمكانية تعلمها بسهولة ، مهارة وموهبة عظمتين (١٩٧٣ : ٢٢٠) . غير أن التحقق من هوية المعنى والمفهوم ، ليس على الإطلاق أمرا سهلا ، على النقيض مما يريدنا ريتشاردز أن نتخذ . وريتشاردز لا يورد معايير يمكن على أساسها القيام بهذا التحقق ؛ بل إن قرار مرارا وتكرارا أن المعنى « المفهوم » لفصيحة ما يمكن أن يكون « غير منطقي » أو غامضا (١٩٧٣ : ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢) . وفي مقام آخر ، يبدو ريتشاردز كأنه يتراجع عن حكمه السابق بأن الشعور (في خبرة المؤلف ، أو القارئ ، أو كليهما ؟) يمكن أن يعبر عنه تعبيراً لفظياً . وعلى العموم ، فهو يقول إنه ليس أمرا مرغوباً فيه أن يحدث انعكاس على « الشعور » ، أو « روح الأسلوب » ، أو « القصد » ، أو الغمط المعنى هذه ينبغي أن تتقبل ، كل بحسب طبيعته الخاصة به والمباشرة . إن الانعكاس الواضح أمر ضروري فحسب « عنصرا تشا صعبا ما » (١٩٧٣ : ٣٢٩) . وبطبيعة الحال ، فإن مثل هذه « الصعوبة » تتعلق بالتحقق من هوية « الشعور » . وهكذا فإن التعبير اللفظي يتوقع فحسب عنصرا يؤدي تأسيس الشعور إلى وجود حالات ذات طبيعة إشكالية ، وسوف تسقط مثل هذه الحالات من الحساب بشكل دائم احتمال نجاح تقرير الشعور في صورة لفظية .

٤ - ٣

إن ريتشاردز يفترض أن القارئ قادر على تقرير أنواع المعنى المكتوبة للنص ، وذلك على أساس الخبرات المكتسبة في أثناء عملية القراءة . ذلك بأنه من المفترض أن كل غلط للمعنى في النص ينتج خبرة خاصة به . وهذا الافتراض يناظر معن القارئ سلطة كي يبل بأحكامها يمكن أن يكون قد شعر به أو فكر فيه في خلال عملية القراءة ، ليكون ذلك بمثابة دليل على وجود غلط للمعنى في النص . ومن الاعتقادات الشائعة بين دارسى الأدب أن الإحساسات المزعوم إنتاجها من خلال نص ما ، تبصرنا بخصوص ذلك النص . ومن المعتقد غالبا أن هذه الإحساسات - فيها يرى ريتشاردز - مؤثرة بطبيعتها . ومؤدى هذا أنها إحساسات عامة ، ولا يمكن تجنبها ، كما لا يمكن التعبير عنها في صورة لفظية .

٥ - ٣

إن إعادة بناء ما يعنيه النقد والمقار بمقولة « فهم النص » لا يأسد دلائل الكمال إلا إذا تضمن تحليلا للوظيفة التي تؤديها أفكار هؤلاء النقاد والمقار في هذا الموضوع في المؤسسات الأدبية . ويشير فريدا سلونك (١٩٨١) إلى تجربة ابتكرت خصيصا لكي تقي الضوء على هذا الموضوع . وكانت الفرضية المختبرة ما هنا هي أن ردود أفعال مدرسي الأدب للأحكام المتعلقة بخصائص النصوص الأدبية وعملية القراءة هي ردود أفعال مقررة من قبل المجتمع بوصفه مؤسسة .

١ - ٥ - ٣

تنص الكتب المدرسية الحالية على أن هدف تعليم الأدب في المدارس هو أن يتعلم التلاميذ أن يقرأوا قراءة جيدة ، وأن يستمتعوا بالأدب . هذا في حين ينصرف قليل من الاهتمام إلى الطريقة التي تتحدد بها خصائص النصوص . إن « النظرية » هنا لا تعد شيئا ذا أهمية إلا إذا قامت بدور « توسطي » مع نصوص « غينية » ؛ بمعنى أنها تسهل الاتصال بين القارئ والنص . ولكن إذا حدث أن فطرت « النظرية » بأهمية أكبر من تلك ، فسوف ينظر إليها بوصفها شيئا ضارا

أما ما ينظر إليه بوصفه « معرفة » فهو إلى حد كبير شيء . يتم تعلمه وتعليمه بشكل ضمني في داخل المؤسسة . وقد بين كون Kuhn (١٩٨٠ : ٤١٨٨) صحة هذا الأمر فيما يتعلق بالطلاب للمدرسين على القيام بأبحاث علمية ، كما يقدم بورود ويترنر (١٩٧٠ : ٢٠٤) تحليلا مشابها للتعليم الفني .

٢ - ٣

إن دراستنا لمفاهيم الأدب يمكن أن توسع من درجة تبصرنا ، إلى حد كبير ، بما تعلمه مجتمعات معينة ، « معرفة » . وكما قيل من قبل ، فمن القدرة على ملاحظة الشفرات الشعرية في الكلام عن الأدب قيمة عالية في مجتمعا . ذلك أن للمدى الذي يلعب إليه شخص ما في استجابته لهذه الشفرات هوية عامل مهم في وصفنا لذلك الشخص بأنه واسع الاطلاع .

١ - ٢ - ٣

ولكن ما هذه الأعراف الاجتماعية الخاصة به المعرفة « في الأدب » ؟ إن الاستراتيجيات التي يحول دارسو الأدب من خلالها أن يبرروا أحكامهم assertions تزودنا - على نحو ما يلعب فريدا سلونك (١٩٨١ ، ١٩٨١) - بإشارات يمكن الوثوق بها عما يفصله هؤلاء الدارسون بـ « المعرفة الأدبية » . إن الاستراتيجيات المثارة هنا تجسد أفكارا مناسبة للطريقة التي نتكسب بها « المعرفة » ، وللبأس التي يمكن إتخاذها أن ننظر إلى أحكام دارسو الأدب بوصفها أحكاما يمكن الدفاع عنها . ويرتبط ما قام به ريتشاردز من عمل (١٩٦٧ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧٠ ب ، ١٩٧٣) ارتباطا خاصا بالموضوع للثارتا . وبعد ريتشاردز واحدا من قتال حلولا أن يقدموا تحليلا مفصلا لفهم النصوص الأدبية . وعلاوة على هذا ، فإن تعلم الأدب في المدارس الثانوية ، على نحو ما أوضحه كوك Kok وفان ميرتان v. Meeteren (١٩٨٠) ، تعليم مؤسس على أفكار عائلة تلك التي يفتقها ريتشاردز .

٣ - ٣

يرى ريتشاردز (١٩٧٣ : ١٨٠) أن القارئ يسأل دائما عما يعنيه نص ما . ويلعب ريتشاردز إلى أن كل نص يحتوي على أربعة أنواع من المعنى (meaning) : المعنى (المفهوم) sense ، أي حالة الأمور المتحدث عنها ؛ الشعور feeling ؛ أي المواقف التي يجربها المؤلف بالنظر إلى هذه الحالة ؛ وروح الأسلوب tone ؛ أي موقف المؤلف تجاه العامة من الناس ؛ والقصد intention ، أي الأمر الذي يقصد المؤلف أن يحققه في نفوس قرائه . ويمكن ، وفقا لفكرة ريتشاردز ، أن تتميز أنماط الخطاب المختلفة بعضها عن بعض من خلال غلط المعنى المسيطر على كل منها . وهكذا يسود ، في الخطاب العلمي ، غلط المعنى والمفهوم و sense ، وفي الشعر ، حيث لا تتكسب الأحكام التفسيرية قيمة واقعية ، بل تنف عن حد كونها وسائل للتعبير عن المواقف والمواقف ، يتمتع المعنى والمفهوم والشعور معا . ولكن كيف يمكن لجوانب المعنى تلك أن يتميز بعضها عن البعض الآخر ؟ يقترح ريتشاردز في هذا الصدد (١٩٧٣ : ١٢٩) أن التحقق من هوية المعنى والمفهوم أمر بسيط وواضح . وعلى النقيض من المعنى والمفهوم فإن « الشعور » نادرا ما يمكن وصفه (١٩٧٣ : ٢٢٠) . ولهذا ، فإنه يتعين على المرء أن يلجأ إلى الاستعارة ، التي تتطلب ،

بمئة الفرامة . (انظر جريفيون Greffioen وديابسا Damsma ١٩٧٨ : ٣٠٨) .

٣ - ٥ - ٢

ونحصل هذه الأفكار صورة قريبة من تلك التي يدافع عنها ريتشاردز ، وذلك من حيث إنها تنسب أهمية كبرى للإحساسات المؤثرة التي يبنى أن نتجها النصوص الأدبية في داخل القراء . ونتيجة لهذا ، فإن مكانة مصطلحي « النظرية » و « الفكرة » عند ريتشاردز - تنظر لغضبة . وطبيعة الحال ، فمن المعتقد أن تعلم طائفة سيرة من عمليات وصف الخصائص النصية هو أمر لا غنى عنه لكي يصوغ المرء استجابته لنص ما في صورة لفظية بشكل صحيح ؛ ولكن - من الناحية الأخرى - ينظر إلى حالة الاضطراب إلى اللجوء إلى هذه العمليات الوصفية على أنه يهدد للخاصية « الثقلية » والعاطفية التي يبنى أن تتوافر في عملية الفرامة . وهكذا ، فإن مدرسي الأدب يجدون أنفسهم في موقف مختلف اختلافا جديرا عن ذلك الذي عاشوه في أثناء تلقيهم لتدريسيهم الأكاديمي . لقد كان هؤلاء المدرسون يراهمون بمسند كبير من التفسيرات أو العمليات الوصفية لخصائص النصوص الأدبية ؛ وذلك لأن مناهجهم الدراسية تتراوح بين أن تكون مكيفة وفقا للحقائق التاريخية بشكل أساسي ، وأن يكون التركيز فيها على التطورات الحديثة في النظرية الأدبية . وفي كلتا الحالتين ، يكتب الطلاب مجموعة واسعة ومتنوعة من تعريفات الخصائص التي يعتقد أنها يبنى أن تتوافر في النصوص الأدبية . كذلك فإن مقررات الدراسة الأكاديمية قد تهتم بعض الاهتمام ، وقد لا تهتم مطلقا ، بطبيعة عملية الفرامة وأهدافها ، على الرغم من أن مفاهيم هذه المسألة تكمن في أساس كل حديث عن الأدب (انظر فيردا سدونك ١٩٨١ ب) .

٣ - ٦ - ١

إن وجهات النظر السابقة تقود إلى افتراض أنه يبنى عمل المدرس ، لكي يؤدي وظيفته بشكل صحيح في داخل مؤسسة تعليم الأدب - يبنى عليه أن يعمل أيضا قد تعلمه في أثناء تدريسيه الأكاديمي ؛ ذلك بأن المهارات الخاصة بتعرف عمليات وصف الخصائص النصية ومعالجتها ليست ذات صلة كبيرة بما يحدث في داخل قاعة الدرس . وإذا يبنى على المرء أن يستيقظ (من هذه الغفوة) ويلتزم بوجهات النظر حول عملية الفرامة التي تنهها مؤسسة تعليم الأدب . ولقد اختبرت في التجربة التالية فرضية أن مدرسي الأدب يطورون مفهوما يبعث عن عملية الفرامة ، وأنه ليس لديهم وعي حقيقي بعمليات وصف الخصائص النصية .

٣ - ٦ - ١

في هذه التجربة ، طلب من ثلاثة وأربعين فردا يمثلون عينة واحدة ، وكلهم مدرسون للغة الفرنسية وأجابيا في المدارس الثانوية - طلب منهم وأجيب بالموافقة أو بعدم الموافقة أو بالامتناع عن الإجابة ، وذلك بخصوص عدد من العبارات التفريعية statements التي تدور حول خصائص النصوص الأدبية وعملية الفرامة . وقد أخذت المجموعة الأولى من الأحكام من كتاب « نظرية الأدب » لويليك وواوين ؛ فهذا الكتاب يحتوي على توليفة synthesis من الأشكال الرئيسية للبحث الأدبي ؛ وهي أشكال لغيت ترحيبا واسما بين القراء

والدارسين في القرن العشرين . وهكذا كان ثمة فرصة كافية لأن تكون وجهات النظر المشروحة على يد ويليك وواوين مناظرة لتلك التي نقفها واعتقها أفراد البيئة في تجربتنا الحالية .

٣ - ٦ - ٢

وكانت الأحكام التي تدور حول عملية الفرامة في هذه التجربة صياغة لوجهات النظر التي أداهاها بين طلاب الأدب كل من ريتشاردز ومؤلفي الكتب المدرسية . وترتكز وجهات النظر هذه ، كما قررنا من قبل ، على الهدف التائري للفرامة ، والأهمية النسبية للأفكار « النظرية » ، والدور الجوهري للعوامل الذاتية ، من مثل الاهتمام الشخصي والفضج ، في فهم النصوص الأدبية . وقد بين التحليل الإحصائي لإجابات أفراد البيئة أن هؤلاء الأفراد لم يكونوا يقدرون على إنتاج رد فعل متجانس للأحكام التي صيغت عن النصوص الأدبية . لقد كانت إجاباتهم من نمط لا يختلف بشكل له دلالة عن غلط الإجابة الذي كان من الممكن الحصول عليه في حالة ما إذا كانت الموافقة ، أو عدم الموافقة ، أو الامتناع عن الإجابة ، قد تقررت بمحض الصدفة . ومع ذلك ، فقد كانت ردود الأفراد للأحكام الخاصة بعملية الفرامة منتظمة انتظاما قويا .

٣ - ٧ - ١

أما فيما يخص إعادة بناء المفاهيم الخاصة بفهم النص ومفاهيم « المسرقة » التي يستخدمها القراء ويكتسبونها ، وهي في الحالتين مفاهيم موجهة من قبل المجتمع بوصفه مؤسسة ، فينبغي علينا أن نأخذ في حسباننا أن هذه المفاهيم يمكن أن تكون ذات طابع أيديولوجي . وقد أوضح فيردا سدونك (١٩٨١ د) أن هذا هو الأمر بالنسبة لأفكار جريمالس عن معنى النصوص الأدبية .

٣ - ٧ - ١

يؤمن جريمالس بأن النص يتنقل إلى معناه الكلي بدءا من العناصر الدلالية المتواترة التي تتسنى إلى عدد محدود من شرائح classes المعنى . وهذه الشرائح (أو الطبقات) تسمى « نظائير » isotopies . وعلاوة على هذا ، فإنه من المعتقد أن طبيعة هذه الطبقات وعددها هي التي تقرر مدى القدرة على فهم النص . ويأخذ كثير من دروسي الأدب وجهات نظر جريمالس عن « النظرية isotopy » بوصفها نظرية مثيرة للاهتمام ، وموصلة تأسيلا جيدا في علم الدلالة النصي . ويثير فيردا سدونك (١٩٨١ د) ، جدال حول الترحيب الواسع الذي لقيته أفكار جريمالس ، وحول أن هذا الترحيب يعود جزئيا إلى حقيقة أن هذه الأفكار قد تم بسطها من خلال استراتيجيات جدالية قد تم ، من ثم ، ترويجها بتوجيها اجتماعيا في داخل النظرية الأدبية . وإثني لأعلى هذه الوسائل البلاغية صفة « الجليل » ، لأنها لا تأخذ في حسابها قانون الوسط المرفوع The law of the excluded middle . إن جريمالس يحول كذلك ، على نحو ما يحدث دائما في الدراسات الأدبية - يحول أن يبرهن على أرائه بأن يذهب إلى أنها تثبت من خلال الخبرات المكتسبة في أثناء عملية الفرامة .

٣ - ٧ - ٢

ويبدو كلر Culler (١٩٧٥) في تحليله لعلم الدلالة عند جريمالس متحفظا تجاه هذه الدعوى . وعلى الرغم من أن كلر يرفض أن تكون نظرات جريمالس ذات قيمة وصفية ، فإنه يقر بأن فكرة « النظرية »

قدعت إلى أفراد العينة كان لها تأثير على عملية تذكر هذه المادة . وما اعتقد أفراد العينة أنهم يتذكرونها كان يعتمد إلى حد كبير على الأسئلة التي وجهت إليهم . وقد تمّ عرض قيلمين قصيرين عليهم : أحدهما عن حالة سيرة ، والآخر عن إحدى المظاهرات . ثم وُهِت إليهم أسئلة تتضمن فروضا خاطئة ، بمعنى الإشارة مثلا إلى أشياء وأحداث لم تكن موجودة في الفيلم ، كما وجهت إليهم أسئلة تتضمن اختلافات كمية عما عرض عليهم ، مثال (هل كان قائد المظاهرات الأرمية رجلا ؟) في حين كان المظهرون اثني عشر رجلا . لقد كانت هذه الأسئلة ذات تأثير على أفراد العينة من حيث جعلتهم يعتقدون أنهم رأوا حقا ما تطوى عليه تلك الفروض الخاطئة ، والأحكام المتصلة بالأشياء والأحداث . وصدهوها .

٤ - ٢

إن مؤلفي الدراسات التي أشار إليها من قبل (أي سيرو ولوقوس) بنجحان في تأكيد فرضية أن التكيف يحدث بشكل متظم . ولكنها لا يوضحان على وجه الخصوص أي العناصر في المادة المرئية أو المسوعة تساعد على حدوث التكيف . فلقد افترض سيرو أن عملية التكيف تنشأ عندما يكسب الناس معلومات مغايرة للبيئات الإدراكية الموجودة لديهم . واختيار هذه الفرضية وضع سيرو أمام أفراد العينة عددا من القصص القصيرة عن رجل وامرأة مرتبطين معا في علاقة خطوبة . وفي إحدى هذه القصص لم يكن الرجل يريد على الإطلاق أن يزوج طفلان ، في حين أن المرأة كانت ترغب في هذا . وبعد قراءة النص تمّ اختبار أفراد العينة ، وذلك أحد شروط التجربة ، بأن الرجل والمرأة قد تزوجا . وأعطى سيرو هذه المعلومة بوصفها معلومة مغايرة لما كان قد تمّ اختبار أفراد العينة من قبل عدم اتفاق الرجل والمرأة حول إيجاب أطفال . وعمل التفتيش من ذلك ، اعتقد سيرو أن مسألة أن الرجل والمرأة قد فسخا الخطوبة حقا ، مسألة متلانة مع القصة . إن النغمة المهمة هنا هي أن الأفراد يحاولون دائما أن يحموا من التناقض وعلم التجانس في أثناء إدراكهم للأشياء . وهم ، في سبيل تحقيق ذلك ، سوف يكسبون عبارات تفسيرية statements خاصة بهم ، وسوف يزعمون (بشكل خاطئ) أن هذه العبارات قائمة في النص ، أو يمكن أن يدلل عليها من خلال مواضيع بعينها في النص . وهذه العملية تمثل ما يسمى بـ « الخطأ الزليل للخلل reconciling error » ، وهو نتيجة غشبية لعملية إعادة البناء الخاصة بالتكيف في الذاكرة .

٤ - ٢ - ١

إنه لمن الصعب أن نحدد الدلائل التي يقصدها سيرو في استخدامه لمصطلحي « التناقض inconsistency » و « التوافق consistency » . ومن الواضح أننا لا يمكن أن نأخذ معنى هذين المصطلحين هنا على أنه « متسق (أو غير متسق) منطقيا ، ولهذا ، نجد أنفسنا أمام مشكلة حقيقية هي أنه ليس واضحا في أساليب أفراد العينة أين يثبت التناغم أو التناظر الزمعيان . ويقترح سيرو (١٩٨٠ : ٨٦) أنه في عملية إعادة البناء الخاصة بالتكيف ثمة ثلاثة مصادر للمعلومات يتدخل بعضها في بعض عبر الزمان (وهي مثلا في القصة المذكورة من قبل) : التفاصيل التي يتم تذكرها من القصة ؛ والمعلومات الإضافية من موقف الرجل والمرأة في مستقبل علاقاتها ؛ والمعلومات الصلغة عن العلاقات الشخصية . ومع ذلك ، فإن الحالة الراهنة للبحث في حقل

isotopy توضح الأنشطة الباقية التي يؤديها القراء وهم يسيرون للنص إلى النص .

٣ - ٨

من كل ما سبق من مناقشة نستطيع أن نقول إن عوالات تعقيد ه المعرفة التي يستوعبها كل القراء في تناول النص لا يمكن أن تكون ناجحة ؛ فما يؤخذ هنا بوصفه معرفة يعتمد بشكل جوهري على عوامل اجتماعية ، وبشكل أكثر تحديدا على مؤسسات يتمنى للوه أن يعمل في داخلها . إن هذه المؤسسات هي الهياكل المنظمة التي تقر ما ينبغي أن يطرح من أسئلة تتصل بالنصوص ، وتحت أي ظروف تكون الأحكام على النصوص معبرة عن نصيبها . إن دراسة مفاهيم الأدب يمكن أن تسهم في تكوين وعينا بالطريقة التي تؤدي بها المؤسسات مهلهما بوصفها هياكل منظمة ؛ فالخيلج من الأصـب ينبغي أن يمتحن أعرافا صارمة حتى يمكن أن يؤخذ هو نفسه مأخذا جليا . كذلك فإنه لا ينبغي للمرء الذي يتعرض لفحص مفاهيم الأدب أن يبنى وجهة نظره تيسية . إن من المشروع ، بل من الضروري ، أن ننقص فصحا نقديا الاقتراضات التي تستند إليها فكرة ه المعرفة ، التي تنبئها المؤسسات الأدبية بين القراء . وهذا الفحص النقدي يتطلب تحليلا منهجيا للجدال الدائر بين نقاد الأدب من جهة ، كما يتطلب - بالمثل - اختبارات تجريبية للمزامم الخاصة بالطريقة التي تقوم بها المفاهيم الموجهة اجتماعيا في سلوك القراء من جهة أخرى . وفي حالة ما إذا كشفت مثل هذه الاختبارات عن ثغرات بين الوظائف المزعومة لهذه المفاهيم والوظائف الحقيقية لها ، فربما سوف يكون لدينا حينئذ سلطة كافية لأن نحكم على الاقتراضات المطروحة هنا بأنها مزامم أيدئولوجية .

٤ - عمليات التكيف في الذاكرة

٤ - ١

لقد أمدنا البحث في حقل علم النص للمرء بأدلة دامغة نجعلنا نستطيع أن نقرر أن تناول المادة للمسوعة verbal أو المرئية تتولا تجريبيا لا يتضمن إعادة إخراج حقيقي للعناصر التي تحتوي عليها هذه المادة . فالفراء يرتكزون أعطاه بشكل متظم : فزاهم يضيفون جلا جديدة إلى كم المادة التي يطلب منهم . بعد أن يستمعوا إليها - أن يذكروها أو يعيدوا إخراجها . كذلك فإن تقدير القراء لما هو مهم في النص يمكن أن يكون متغيرا تاريا قويا بمعلوماتهم السابقة عن هذه النصوص . وهذه الاستنتاجات مثال تلك التي تمّ التوصل إليها في دراسة عمليات التكيف . وقد أقر سيرو spiro في مقالة حديثة له (١٩٨٠) ، متعبا في ذلك بارتليت Bartlett - أن أقر بأن التذكركس عملية إعادة إخراج الشيء التذكرك ، ولكنه عملية إعادة بناء له ؛ فمن المعلومات المخزنة في الذاكرة تبرز استدلالات يتم عن طريقها إعادة بناء الخبرات السابقة . ذلك بأن الناس يكسبون على الدوام معلومات جديدة يمكن أن تكون غير متعلقة بما هو موجود في الذاكرة حقا . وإذا فُحصت عملية تكيف يمكن أن تحدث فتعتمد من المعلومات « القديمة » ونحوها إلى معلومات « جديدة » . وغالبا ما يتجاهل الناس هذه التعديلات ويعتقدون أنهم ما يزالون يستخدمون المعلومات التي حصلوها في الماضي . وما قامت به إليزابيث لوفتوس Elizabeth Loftus (مثلا ١٩٧٥) ذو صلة هنا أيضا بما نحن بصدد ه : فقد بينت هذه المؤلفة أن طريقة صياغة الأسئلة المتعلقة بالذمة المرئية التي

الأمر تستبعد إمكانية تأصيل العلاقة بين « المعرفة » والأولية العلاقة وللمادة اللفظية (الفصحة والمعلومات الإضافية عن الرجل والمرأة) تأصيلاً واضحاً يمكن التسليم به .

٢ - ٢ - ٤

إن لوفرس لا تخصص ما إذا كانت هناك عناصر في الأفلام قد قامت بدور خاص في عملية التكيف . ذلك أن دراستها تذهب إلى أن الأسلة التي قدمت إلى أفراد العينة تعدل ذاتها في عملية تذكر المادة المرئية . وينبغي علينا ، مع ذلك ، لكي نقبل ما تطالب إليه ، أن نعرف الكثير عن العلاقة بين الأسلة والعمليات التقريرية المقدمة إلى أفراد العينة ، وعن المادة المرئية التي كان عليهم أن يتذكروها .

٣ - ٤

وعلى الرغم من الملاحظات السابقة على البحث في حقل التكيف ، فإن هذا البحث ذو أهمية كبيرة لدراسة مفاهيم الأدب . ولكن ، بطبيعة الحال ، يظل دور فكرة التكيف ومداها في تطبيق فكرة مفاهيم الأدب - بطلان في حاجة ملحة لأن يؤصل تأصيلاً نظرياً واضحاً . ومعها يمكن من أمر ، فإن الدراسات الأدبية الراهنة تمدنا بدلائل كثيرة تتيح لنا أن نستنتج أن عمليات التكيف ، مثل تلك المدروسة على يد سيررو ولوفرس ، تقدم إلنا مادة صالحة للتطبيق في مجال الأدب . وقد يكون لنا كل الحق في أن نسأل إلى أي حد يربط القراء سلوكهم بالقواعد المفروضة عليهم من قبل المؤسسات الأدبية . كذلك ينبغي أن نأخذ في حسابنا دائماً ما إذا كان المطلوب من القراء هو أن يفصحوا شفاهياً عن ردود أفعالهم إزاء نص مطبوعاً للشعر التي تم بثها بينهم عن طريق مؤسسة أدبية . إن مفاهيم الأدب تلمس ، كما أشرنا من قبل ، تأثيراً حقيقاً على سلوك القراء القوي المتعلق بالتخصص . ومن المعتقد بشكل عام أن الأسلاك التي تطلق على النصوص تكون مشتقة من الخبرات المكتسبة في خلال عملية القراءة ، وإن ثمة علاقة قريبة بين تلك الأسلاك وهذه الخبرات . أما طبيعة هذه الخبرات فتعدها المؤسسات الأدبية . ومع ذلك ، هل تنشأ هذه الخبرات الزعومة بشكل حقيقي ؟ إننا قد نشك في هذا ؛ فالفكرة الأدبية تزعم دائماً بشكل بلهي أن أنماطاً معيناً من الخبرة تدخل في تكوين أنماط الصياغة الشفاهية التي تنظر إليها هذه المؤسسة بوصفها أنماطاً مشروعة . ومع ذلك فإن هذا ليس إلا شكلاً من أشكال التكيف الذي تبذل فيه الخبرات التي قد يعتقد القارئ أنه اكتسبها عائلة لتلك التي تراها المؤسسة الأدبية خبرات صحيحة وضرورية . ونعتقدنا بقوله أن الأسلاك التي تطلق على النصوص الأدبية تكون - أو ينبغي أن تكون - إلى مدى بعيد - إضافة إخراج للخبرات المكتسبة في أثناء عملية القراءة - تقودنا إلى أن نجسد بشكل مادي الملاحظات والأحاسيس التي يعتقد أنها ذات صلة بتكوين أحكام عن النصوص . وحتى الآن لم يتم التوصل إلى دلائل تجريبية (إحصائية) ، سواء فيها يحصل ملحوظات الخبرات الزعومة ، أو يمدى صلتها بالواقع .

٤ - ٤

إنني لا أعتقد أن ما سبق من ملاحظات هو تشويه جسيم للمكانة التي تزعمها المؤسسات الأدبية إلى خبرة القارئ . ذلك أن فكرة أن الأسلاك النقدية المشتقة من مفاهيم للأدب يمكن أن تطلق بشكل مطلق على النصوص الأدبية هي بمثابة فكرة تفتقر شكلاً من أشكال

التكيف . وهنا يمكن أن تسهم دراسة مفاهيم الأدب في تبصيرنا بالعناصر النصية التي تتعلق بالتكيف وخاصيته المميزة : الخطأ والزلل للخلاف .

٥ - ٤

أما النقاد المنظرون في حقل الفصحة والأعمال الروائية فقد اهتموا كثيراً بالأسباب التي يمكن على أساسها أن تسبب الأحكام النقدية على نص ما بشكل معقول سواء إلى الراي أو إلى الشخصيات . وغالباً ما يأخذ هؤلاء المنظرون في حسابهم الظواهر التي تقوم على أسس لغوية ، ويعملون أن يربطوها بالظواهر الأخرى . وحول هذا الربط ، يشير النقاد المنظرون جداً حول النص ، من حيث هو شكل من أشكال الأدب . وكما سوف نرى ، فإن هذه الأسس ليست كافية لتأصيل الظواهر التي يعتقد أنها تنص النصوص الأدبية . إننا نحتاج هنا إلى عملية للتكيف ، وذلك لكي نقبل هذا الربط الذي يقترحه الباحثون في الأدب بين الظاهرة التي تحدث على أسس لغوية والظاهرة التي تحدث على أسس ليدية .

٦ - ٤

يتم دلتوس الأدب ، في خلال محاولاتهم لتعيين المواضيع التي يبنون عليها أحكامهم على النصوص الروائية ، اهتماماً كبيراً بمفاهيم « المعايير » *criticisms* ، من مثل الضمائر الشخصية وظروف المكان والزمان (هنا ، الآن ، الخ) . ويسعى هؤلاء الباحثون إلى ربط هذه العناصر بمفاهيم أخرى ينبغي أن تكون متلا على الطبيعة السردية أو الأدبية الخاصة بنص ما . وهكذا فإن دلتوس الأدب يواجهون قراءهم بنسطين من الأحكام : أحدهما ليعرئ أي يتعلق بلغة النص ؛ والآخر نظري أي يتعلق بأفكار النص ، والاتساق المتترض بين هذين النوعين من الأحكام ينطوي على طبيعة إشكالية . وأيضاً فإن النظرية الحديثة للرواية ليست بواقعة على تعيين مواضيع العناصر النصية ، من مثل الراي والشخصية ، تمثيلاً قطعياً . فليس هناك في هذه النظرية معايير يمكن أن يربط من خلالها بطريقة دقيقة بين الأحكام النظرية من جهة ، والنص من جهة أخرى . وقد أوضح جيرداسون (١٩٨١ : ب) كيف يتجاهل نقاد الأدب هذا النقص في المعايير للنص .

إن هؤلاء النقاد يزعمون أن صلاحية انطباق عباراتهم النظرية على النص أو عدم انطباقها - وهما أمران يشغلان من مفاهيم للأدب - يظهران بطريقة غير مشككة في أثناء عملية القراءة نفسها .

٧ - ٤

ويعمل تودوروف (١٩٦٨) أن يضع تصنيفاً للنصوص على أساس ما يسميه بحواضن الكلام *registers of speech* ، وذلك حيث يقوم بالتصنيف بين النصوص التي ينصب التكيف فيها على إشارات مرجعية للعمليات التقريرية ، أي الممارات التقريرية نفسها القائمة في داخل النصوص ، وتلك التي ينصب التكيف فيها على تحليل ديناميكي للكلام (١٩٦٨ : ١٠٨) . ويروج تودوروف « الخطأ الشخصي » تحت النمط الأخير من النصوص ، نظراً إلى الضمائر الشخصية ،

• ترجمت هذا « المصطلح » هكذا ، لأن علماء العربية يصفون مثل هذه العناصر بهذا الوصف . انظر محمد عبد الله جبر ، الضمائر في اللغة العربية ، دار الطلوع ، مصر ١٩٨٠ ص ١٩ .

النصبة يشير إلى أن العبارة واردة أو غير واردة على لسان الشخصية في النص . فمن التناقض الواضح أن بارت يرفض من ناحية أن يحدد ورود ضميري « هو » و « أنا » أساساً للتفريق بين ما هو « شخصي » وما هو « غير شخصي » ، ولكنه « من ناحية أخرى ، يقدم لنا « إجراء إعادة للكتابة » الذي يمثل أساساً للتفريق بين مظهرين من العلامات التي تدل على ورود ضمائر المفرد المتكلم أو ضمائر الغائب .

١ - ٨ - ٤

يؤخذ مصطلح « شخصي » عند شتتزل (Stanzel ١٩٧٩) بوصفه واحداً من العناصر المكونة في النصوص الروائية . وهذا التصنيف يتعلق بالسؤال عما إذا كان الراوي والشخصيات في النص الروائي يتسمون إلى الجبال نفسه (Seinebereich) . وعندما تكون الحالة على هذه ، فإن القصة تكون ذات ضمير « أنا - الراوي » ؛ وعندما لا تكون هذه هي الحالة ، فإن القصة تكون ذات ضمير « هو - الراوي » أو « هي - الراوي » . ويؤكد شتتزل أن الضمائر الشخصية في النص ليست ذات صلة بمحاولة القيام بالتفريق بين مظهرين من أنماط الراوي . ذلك أن المقاس الحقيقي هو ما إذا كان الراوي والشخصيات يقومون جميعاً بأفعالهم في داخل المجال نفسه في الواقع أو لا . ويستبدل شتتزل زعم أن الضمائر الشخصية لا تسمح بأخذ قرار فيما يتصل بالمجالات التي يجتفق فيها الراوي والشخصيات اهتمامهم ، وذلك عندما يلاحظ في قصة هنري جيمس أن المداخل الخطوى على الشكل « أنا - الراوي » تجاه شخصيات معينة يلطف منه استخدام الضمير الشخصي « أنا » . أما ضمير المفرد الغائب فيأخذه شتتزل بوصفه ضميراً غير صالح لتحقيق هذا التلطيف ، ويزعم أن ضمير المتكلم يشير إلى أن مجال الراوي والشخصيات مجال متطابق* .

٩ - ٤

تناقشت في العرض السابق عدداً من المحاولات التي بذلت لربط الظواهر المحددة على أسس لغوية بالظواهر التي يقال أن تأصيلها يتطلب نظرات أدبية أو نمية . ومنها يكن من أمر ، فإن المؤلفين المشار إليهم في ذلك العرض لا ينجحون في طرح مناقشات متسلسلة عن وجود تلك العلاقة المفترضة بين كلا النوعين من الظواهر ؛ بل إننا نرى بارت وشتتزل تقسيها يصلان إلى أحكام متناقضة . فاستنتاجاتها عن خصائص النصوص الروائية ليست مؤهلة تأصيلاً جيداً ؛ إذ إن علاقة هذه الاستنتاجات بالنصوص نفسها تظل علاقة عشوائية بشكل كل . ولا يستطيع من يشاء ، في ظل الحالة الراحة لغند الأدي ، أن يزعم أن ثمة ارتباطات معينة بين كل من الظواهر اللغوية والظواهر الأدبية (النصية) ، وإن كان يستطيع أن يزعم أن هذه الارتباطات تحدث في عملية القراءة ذاتها . ومثل هذا الزعم مبنى على أساس قبول مبدأ عملية التكييف . والدراسات السابقة تصبنا

* انظر حسن البنا ، عن اللغة والتكيف في القصة والرواية ، نموذج تحليل من « يوسف إدريس » ، فصول ، مجلة النقد الأدبي ، ع ٤ ، ١٩٨١ م ، ص ١٤٠ - ١٤٣ حيث نجد مناقشة مفصلة لاستخدام ضمير الغائب وظروف الزمان والمكان في النص الروائي . وقد أثار الكتاب في د . ٤٤ م ١٥١ من الفصل الذي يرد فيه استخدام ضمير المتكلم (أنا) وكيف أن مثل هذه النصص - من وجهة نظر بعض الباحثين - تند استثناء في تكييف النص .

وظروف المكان والزمان - ويختصار ، كل الكلمات التي تشير إلى سياق تنتج فيه مقولة ما بوصفها مقولة محددة لعناصر الخطاب الشخصي . وهكذا ، فإن مجموعة الظواهر التي يمكن تعريفها على أسس لغوية تدرج كذلك في التصنيف النصي ، أي « الخطاب الشخصي » . ومع ذلك ، فإن ما يقدم إليه تودوروف من النظر إلى عناصر الممارسة بوصفها معايير للخطاب الشخصي ينشئ أن يرفض ؛ ذلك لأن هذه العناصر لا تكون ملحقاً بميزاً أساسياً فارقاً لـ « الخطاب الشخصي » عن غيره في الأغراض الأخرى من النصوص . وإذن فالعلاقة التي يفترضها تودوروف بين الظواهر اللغوية والظواهر النصية تبقى عشوائية ad hoc كلية .

١ - ٧ - ٤

وفي الوجهة المقابلة لتودوروف ، يؤكد مؤلفون آخرون أن عناصر الممارسة ، وبخاصة الضمائر الشخصية ، لا يمكن أمثلة يمكن أن تنسب إليها العبارات القصصية في داخل النص . وكما سوف نرى ، مع ذلك ، فإن ما يأخذه هؤلاء المؤلفون في حسابهم يعد أمراً جزائياً كما هو الشأن مع تودوروف ؛ إذ إنهم جميعاً يواجهوننا بمشكلة أن تحليل عناصر الممارسة يظل شيئاً جوهرياً في تحديد مواضع الاتصال في النصوص الروائية . أي تلك المواضع التي يمكن فيها نسبة وجهة النظر سواء إلى الراوي أو إلى الشخصية .

٨ - ٤

وتحتوي النصوص الروائية - طبقاً لراي رولان بارت (١٩٦٦ : ٢٠) على نظامين من « نظم العلامات » : الأول « شخصي » في طبيعته ، والآخر « غير شخصي » . ومما لا يُنظر إلى ظهور ضميري المتكلم المفرد والغائب بوصفها وسيلتين لتحديد النظم العلامية الشخصية وغير الشخصية على الترتيب . ذلك أن النص يمكن أن يكتب بضمير الغائب ، ومع ذلك يظل شخصياً في طبيعته . ويصغي ، من أجل أن نحدد هذا في نص ما ، أن نستبدل بالضمير « هو » (أو « هي ») « الضمير » أنا » . وإذا كان هذا التبدل ليس له تأثير آخر أكثر من كونه تبديلاً لضمير شخصي ، فإن النص يظل شخصياً . أما إذا بدا هذا التبدل محلاً عاماً فلنأخذ أمام نظام « غير شخصي » . ونستطيع أن نستنتج ، ما يصفه بارت ، أن العبارات الواردة في النظام « غير الشخصي » تأتي من قبل الراوي الذي لا يكون إحدى شخصيات القصة . فمثلاً عندما نغير جملة : « رأيت جيمس بوند رجلاً في حوالي الخمسين من عمره » إلى « رأيت رجلاً في حوالي الخمسين من عمره » ، فإن هذا يوضح (في رأي بارت) أن الجملة الأولى ، وإن كانت قد كتبت بضمير الغائب ، هي في الحقيقة جملة « شخصية » ؛ بمعنى أنها تأتي من جيمس بوند نفسه . أما عندما نغير جملة : « كانت مكعبات الثلج في داخل الكأس تصدر أصواتاً لها زئير » ، وقد بدلت هذه الأصوات كأنها ألغمت بوند فكرة مفاجئة » ، إلى : « كانت مكعبات الثلج في داخل الكأس تصدر أصواتاً لها زئير » ، وقد بدلت هذه الأصوات كأنها ألغمت فكرة مفاجئة » ، فلها نرى (طبقاً لراي بارت مرة أخرى) أن الحكم على بوند ليس حكماً « شخصياً » ؛ فجملة « بدلت » وليس ضمير « هو » (المضمير في الاسم جيمس بوند) ، تؤدى وظيفتها في النص بوصفها علامة على « عدم الشخصية » (١٩٦٦ : ٢٠) . والاعتراض الأساسي على عملية « إجراء إعادة للكتابة » هذه هو أنها لا نجربنا عن أي نمط للعناصر

لا تركز إلا على عناصر الملمية ، وبخاصة ، على الضمائر الشخصية* .

ينمط الظواهر التي تقوم بدور في عملية التكيف . أما وجهات النظر التي قدمت لتقرير مواضع الاتصال في النصوص الروائية ، فهي

المواضع

* أولاً - بمعنى مترجماً - أن إحدى هذه الترجمة للأستاذ السيد ياسين التي كان لرد فعله تجاه عمل سابق لي أبلغ الأثر في أن أنجز هذه الترجمة . وأشكر كذلك الزميلة الباحثة سحر مشهور على ملاحظتها القيمة فيما يخص ترجمة القسم الأخير من هذه المقالة .

(١) انظر فريدا سدونك ووليام ريز V. Riesz (١٩٧٧) ، ووليام ريز وفريدا سدونك (١٩٧٨) ، فان ريز (١٩٧٩ ، ١٩٨٠ ، ١٩٨١) ، فريدا سدونك (١٩٨٠ ، ١٩٨١ ، ١٩٨١ ب ، ١٩٨١ جـ ، ١٩٨١ د) .

(٢) انظر مسجدا عاما لميل بورديو عند جارهام ووليام Garbham and Williams (١٩٨٠) وعند فريدا سدونك وريكلت Reklut (١٩٨١) .

(٣) يمد Mooij (١٩٧٩ ، ١٩٨٠) وأحد من نقاد الأدب النليلين الذين كرسوا جهدا طويلا لمناقشة هذا المفهوم . ومع ذلك ، فإن Mooij لا يشارك في الاعتراضات الجوهرية التي طرحها هنا ضد أخذ المعرفة التي يستخدمها القراء المبرمج فيهم لطبيعة النصوص وري صلاب عنها . فليس هناك تباين جوهري بين عملية القراءة العادية وتشكيل النظرية Theory Formation (Mooij : ١٩٨٠ : ٥١٦) . وانظر بعض التعليقات على هذا الزعم عند

- فريدا سدونك (١٩٨١ : ٤٦٠) .
(٤) انظر أندرسون Anderson (١٩٧٧ : ٢) ، وبارو Bower وأندرسون (١٩٧٩ : ١٧٨) ، وشونديك Thonadyke ويكوفيتش Yekovich (١٩٨٠ : ٢٤) . أما من الاختلاف بين مصطلحات « خطوط » Script و « إطار » frame ونمط ، Scheme ، التي يستخدمها المؤلفون المذكورون من قبل ، فهو مجرد اختلاف في الأسلوب .
(٥) انظر : ميكنسي (١٩٧٥ : ٢٢٤) ، وأندرسون (١٩٧٧ : ٦) ، وبارو وأندرسون (١٩٧٩ : ١٧٧) ، وكونديك ويكوفيتش (١٩٨٠ : ٢٨) .
(٦) انظر للنقشة عند بارو وأندرسون (١٩٧٩ : ٢١٣) . وكونديك ويكوفيتش (١٩٨٠ : ٢٨) .
(٧) انظر كندرسون (١٩٧٧ : ٤) وكذلك برانسفورد Bransford ومكربيل McCrrel (١٩٧٤ : ٢٠١) : « القدرة على صياغة السياق الدلال لرسالة ما » بمعنى القدرة على إخراج علامة ما عن النظم .
(٨) انظر برانسفورد ومكربيل (١٩٧٤ : ٢٠٤ ، ٢٠٨) .
(٩) انظر فرانكس (١٩٧٤ : ٢٣٢ ، ٢٤١ ، ٢٤٥ ، ٢٥٠) .

المراجع

- Anderson, R.C. 1977. Schema-directed processes in language comprehension. (Center for the Study of Reading, Technical Report nr 50.) Urbana, IL: University of Illinois at Urbana Champaign.
Barthes, R. 1966. Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications 8: 1-27.
Bourdieu, P. 1979. La distinction. Critique sociale du jugement. Paris: Minuit.
Bourdieu, P. and A. Darbel. 1969. L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public. Paris: Minuit.
Bourdieu, P. and J.-C. Passeron. 1970. La reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement. Paris: Minuit.
Bower, G.H., J.B. Black and T.J. Turner. 1979. Scripts in memory for text. Cognitive Psychology 11: 177-220.
Bransford, J.D. and N.S. McCarrell. 1974. 'A sketch of a cognitive approach to comprehension: some thoughts about understanding what it means to comprehend'. In: W.B. Weimer and D.S. Palermo, eds. pp. 189-229.
Culler, J. 1975. Structuralist poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature. London: Routledge and Kegan Paul.
Franks, J.J. 1974. Toward understanding understanding. In: W.B. Weimer and D.S. Palermo, eds. pp. 231-261.
Garbham, N. and R. Williams. 1980. Pierre Bourdieu and the sociology of culture: an introduction. Media, Culture and Society 2: 209-223.
Greimas, A.J. 1966. Sémantique structurale. Recherche de méthode. Paris: Larousse.
Griffioen, J. and H. Damsma. 1978. Zeggenschap. Grondslagen en een uitwerking van een didaktiek van het Nederlands in het voortgezet onderwijs. Groningen: Wolters-Noordhoff.
Kintsch, W. 1977. Memory and cognition. New York: Wiley.
Kok, M. and R. van Meeteren. 1981. Schoolkennis van literatuur. (M.A. Thesis, Free University, Amsterdam, French Department.)
Kuhn, T.S. 1970. The structure of scientific revolutions. Chicago: University of Chicago Press (1962).
Loftus, E.L. 1975. Leading questions and the eyewitness report. Cognitive Psychology 7: 560-572.
Minsky, M. 1975. 'A framework for representing knowledge'. In: P.H. Winston, ed., The psychol-

- ogy of computer vision. New York: McGraw-Hill. pp. 211-280.
- Mooij, J.J.A. 1979. The nature and function of literary theories. *Poetics Today* 11: 111-135.
- Mooij, J.J.A. 1980. Theory and observation in the study of literature. *Poetics* 9: 509-524.
- Morton, A. 1980. *Frames of mind. Constraints on the common-sense conception of the mental.* Oxford: Clarendon Press.
- Richards, I.A. 1967. *How to read a page. A tour in effective reading with an introduction to a hundred great words.* London: Routledge and Kegan Paul (1943).
- Richards, I.A. 1970a. *Principles of literary criticism.* London: Routledge and Kegan Paul (1924).
- Richards, I.A. 1970b. *Poetics and sciences.* London: Routledge and Kegan Paul (1935).
- Richards, I.A. 1973. *Practical criticism. A study of literary judgment.* London: Routledge and Kegan Paul (1929).
- Schank R.C. and R.P. Abelson. 1977. *Scripts, plans, goals, and understanding. An inquiry into human knowledge structures.* Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Spiro, R.J. 1980. Accommodative reconstruction in prose recall. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 19: 84-95.
- Stanzel, F.K. 1979. *Theorie des Erzählens.* Stuttgart/Göttingen: Uni-Taschenbücher/Vandenhoeck and Ruprecht.
- Suppe, F. 1974. 'Afterword'. In: F. Suppe, ed., *The structure of scientific theories.* Urbana, IL: University of Illinois Press. pp. 617-730.
- Thorndyke, P.W. and F.R. Yekovich. 1980. A critique of schema-based theories of human story memory. *Poetics* 9: 23-49.
- Todorov, T. 1968. 'Poétique'. In: O. Ducrot c.a., *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris: Seuil. pp. 97-166.
- Van Rees, C.J. 1979. 'L'aristotélisme de la poétique néoclassique en France'. In: *Travaux récents sur le XVIIIe siècle.* Marseille: Centre Méridional de rencontres sur le XVIIIe siècle. pp. 81-90 and 90-97 (discussion).
- Van Rees, C.J. 1980. *De theorie van vertellen en verhalen: een problematische geschiedenis.* Mimeo.
- Van Rees, C.J. 1981. Some issues in the study of conceptions of literature. A critique of the instrumentalist view of literary theories. *Poetics* 10: 49-89.
- Van Rees, C.J. and H. Verdaasdonk. 1978. 'Literatuurwetenschap en literatuuropvattingen'. In: Ch. Grivel (ed.), *Methoden in de literatuurwetenschap.* Muiderberg: Coutinho. pp. 27-42.
- Verdaasdonk, H. 1980. 'De literatuuropvatting van Sybren Polet, of: Hoe literatuur gerechtvaardigd wordt'. In: H.R. Heite et al. (eds.), *De literatuur van Sybren Polet.* Amsterdam: De Bezige Bij. pp. 379-402.
- Verdaasdonk, H. 1981a. *Literatuurbeschouwing en argumentatie.* Amsterdam: Huis aan de drie grachten.
- Verdaasdonk, H. 1981b. Some fallacies about the reading process. *Poetics* 10: 91-107.
- Verdaasdonk, H. 1981c. 'Literaire theorievorming en literatuuropvatting. Tekstbegrip en betekenisstoekenning in literatuurwetenschap en kognitieve psychologie'. In: *Handelingen van het 36e Nederlands Filologencongres.* Amsterdam: Holland Universiteitspers. pp. 73-83.
- Verdaasdonk, H. 1981d. On the possible roles of institutionalized beliefs in the theory of literature. Interpretation as the context-dependent grouping of word material. *Poetics* 10: 457-482.
- Verdaasdonk, H. and C.J. Van Rees. 1977. Reading a text vs. analyzing a text. *Poetics* 6: 55-76.
- Verdaasdonk, H. and K. Rekveld. 1981. *De kunstsociologie van Pierre Bourdieu.* De Revisor 8(3): 49-57.
- Weimer, W.B. and D.S. Palermo, eds. 1974. *Cognition and the symbolic processes.* Hillsdale, NJ: Erlbaum.

* الوظيفة الأدبية والشعر الحر *

للقائد الأسباني
فرناندو لاشارو كاريدير

ترجمة: محمود السيد على محمود

تعد الدراسة اللغوية للنصوص الأدبية واحدة من أهم المناهج التقنية المنتشرة في الوقت الراهن ؛ والدليل على ذلك المساحات التي تفرد لها في كثير من المجلات الأدبية في اتجاه العالم كافة ، والمراجع المتزايدة على نحو مطرد في هذا المجال ، التي كرست لمسألة اللغة الفنية ؛ وهي اللغة التي أحملت عمداً حتى زمن قريب .

وتنتج تحت اسم الـ « بويطيقا » وغالبية المسائل التي تستقطب اهتمام اللغويين إذا تعرضت لتوصيف اللغة الأدبية ، ونحت اسم « الأسلوبية » إذا ما تعرضت لنهج فنان ما في الكتابة .

ومن الواضح أن هذه المسائل تقاليد ضاربة في القدم . وبقدر ما ترجع أحداثها إلى حودة ظهورها مؤخرًا في إطار لغة اللغة الحديث ، ترجع أيضاً إلى مبع تطبيتها . ولهذا نرى أن البنية اللغوية التي أصمت أذانها عن التجربة الأدبية لم تكن حيناً .

واللغة بالنسبة لـ Vossler إبداع فردي في شكلها الآن ، وتطور دائم في محورها التاريخي ؛ أي أن هذه الفكرة بعيدة كل البعد عن فكرة « النظام » التي أسس عليها سوسير Saussure نظريته اللغوية .

ويرى الباحثون الذين يبتنون المفهوم الأول أن المؤلف يقدم معرباً حياً في نفسه ، أي متحرراً من ريقه ضغوط تعمل في نفسه في لحظة الإبداع . وهي ضغوط ذات طبيعة نفسية شعورية مدركة ، أو لا شعورية غير مدركة . وعلى هذا الأساس يأتي أسلوب الكاتب أو لغته شاهداً على « أشياء أخرى » تتمثل فيها أدبية النص .

لقد قطع « أمادو ألونسو » بذلك قاعاً : « سواء تعلق الأمر بفصيدة أو رواية أو عمل مسرحي فإن دارس الأسلوب يحاول استشعار عمل القوى النفسية التي تشكل هيكل العمل الأدبي ، والتعمق في اللغة الجمالية الناتجة عن تأمله وإحساسه بالبنية الأدبية . . . ويمكن للدارس بعد هذه الخطوة - وليس قبلها - دراسة كل عنصر من العناصر والتحقق فيه من خلال دوره البنائي داخل الإبداع الأدبي » .

وعلى هذا الأساس تأتي لغة النص شاهداً على انطباع جمالي وليست جوهراً للدراسة .

وفي الوقت الذي ترتبط فيه الـ « بويطيقا » والجديدة - بحسن الحظ - بالتقليدية منها ، ثبتت الأسلوبية الحديثة على سلسلة من الإيهامات التي وجهتها لنظيرتها التقليدية ونهج تطبيقها في بعض أوروبا وأسبانيا وأمريكا اللاتينية .

إن الأزدراء الذي عانت منه الأسلوبية الألمانية ، التي افركتزت على أسماء لامة مثل Auerbach-Spitzer-Vossler-De Cointini-Damaso Alonso — Damaso Alonso — وشار بذلك إلى كونها غير قابلة على وصفها بأنها « مثالية - جديدة » ؛ وإلى علم إمكان التحقق من نتيج منظم ، بل على الحدس ، وقد أحرقت في مقالات سابقة لي عن رأيي في مثل هذا الموقف الجائر .

وعلى أن تُغفل أن المنطقة الجغرافية التي رجعت فيها الأسلوبية (المثالية - الجديدة) رواجاً كانت واقعة تحت تأثير أفكار كروتشه Croce ، التي أعاد Vossler صياغتها .

ولم يتحقق لأفكار المفردة المتعلقة بهذه المسألة ذلك الانتشار الذي نحتاج لاحتلال أخرى لولتها هذه للدراسة اهتمامها ، وإن كانت الأهمية الحقيقية للمسألة المشار إليها قد اكتشفت خلال السنوات الأخيرة .

وبتم النظرية الثالثة من نظريات الدراسة بوظائف اللغة . وتؤكد هذه النظرية فيما يتعلق بالوظيفة الأدبية للغة أنها تهدف إلى إبراز القيمة المستقلة للعلامات اللغوية ، « بحيث إن كل مستويات النظام اللغوي التي ليس لها دور في لغة الاتصال اليومي تنكسب في لغة الأدب بعض القيمة المستقلة والمهمة نسبياً » .

وبمعنى ذلك إن كل ظاهرة أدبية في لغة الحديث اليومي تتحول إلى ظاهرة مفترقة مقصودة عندما يستخدمها الشاعر (الأديب) . كذلك طالبت مبادئ أخرى لهذه الدراسة نفسها بإعطائه الأولوية لوجهة النظر اللغوية في دراسة الأدب ، وراثت في مواجهة الأسلوبية المحسنة أنه يجب دراسة اللغة الأدبية في حد ذاتها .

وقد قام رامون جاكسون شخصياً بصياغة كثير من هذه النظريات التي عانت - كما ذكرنا - خارج تشيكوسلوفاكيا وجزء من بولندا من الإجماع .

وقام عالم اللغة التشيكي جان موكروفسكي Jan Mukarovsky خلال المؤتمر الدولي الرابع للغويات ، الذي عقد في عام ١٩٦٦ ، بتقديم عرض رائع لفكره أن لغة الأدب ليست إلا لغة موهلة توظفها أديبا . وكان لابد من إضافة هذه الوظيفة الجمالية للغة إلى الوظائف الثلاث الأخرى التي قال بها « بولر Buhler » ، والتي تنفك عن التقييد من الوظيفة الجديسة ، على أساس أن الوظيفة الجمالية تحرم اللغة من أي ارتباطات ذات طبيعة عملية فعلية .

إذن فالوظيفة الجمالية للغة وظيفة رفاهية ، يعود أثرها على العلامة اللغوية نفسها فخلقت اتجاهاً للدراسة أو المستمع إلى كيفية صياغة الرسالة ، قبل أن تلتفت إلى مفهومها ومآلاتها .

أما الوظائف الثلاث الأخرى - التمثيل ، والتعبير ، والحث - فلا تستبعد من العمل الأدبي ، بل - على العكس من ذلك - تبرز أحياناً إلى حد كبير - كما يقول جان موكروفسكي

وهذا ما يجعلنا حفا في الوظيفة التمثيلية للغة في حالة القصص ، والوظيفة التعبيرية في حالة الشعر النثائي . وليس كل تعبير يصل نفعي محروما من الوظيفة التمثيلية ، لأن الأمر يشوب في نهاية المطاف على كم الوظيفة الجمالية في النص ؛ فنحنما تسيطر الوظيفة الجمالية على الوظائف الأخرى ، بحيث تبرز ويصبح وجودها لتتصد مدركاً ، نجد أنفسنا أمام ظاهرة الاستخدام الأدبي للغة .

ولا حرج في أن نؤكد هنا مرة أخرى أن نظرية مدرسة براغ (١٩٢٩) ، وبينان جان موكروفسكي (١٩٦٦) لم يجدوا الصدى للنسب .

أما المدرسة الوصفية الأمريكية فقد انحوت على عالم اللغة أية فكرة على الانشغال بالمسائل الأدبية . وفي هذا الإطار رفع « بلومفيلد » في الصفحات الأولى من كتابه « اللغة » (١٩٣٣) شعاراً قوياً أن الأدب - سواء أجهل في شكل شعري أم في شكله الذي تمودنه ، وهو الشكل للكتاب - يمثل في كونه تعبيراً جلياً يلفت الانتباه .

ويتم دروس الأدب بتعبير بعض الكتاب (لفل مثل شكسبير)

ومن المعروف أن كثيراً من الباحثين المعاصرين - وقد يكون هناك من السابقين لنا أيضاً - ولا سيما هؤلاء الذين يصرون على قصر دراستهم على لغة النص في حد ذاتها ، سواء أكانت لغوية أم غير لغوية ، من ينظرون بتخلف إلى هذا النوع من الأسلوبية ، الذي يوصى إلى التحقق من حمس غير لغوي .

كذلك يرفض هؤلاء اللغويون أنفسهم بشدة فكرة الدراسة الجزئية للنصوص ، ويفصروا على سائلمه دمارا وولسوا والأشكال اللغوية للميزة . ولكن كيف يتم اختيار هذه الأشكال للميزة ؟ ولية وسيلة تتغنى ونحيز من غيرها ؟

لا شك أن الوسيلة الوحيدة هي اصطحاب النقاد ؛ وهذا ما يؤدي بنا إلى الدخول في دائرة مفرغة . فلانطباع يسوقنا إلى اختيار بعض السمات ، وعددا سمات مميزة ؛ وعلى هذه السمات أن تعود بدورها إلى تأكيد انطباع النقاد الذي أدى إلى اختيارها .

ولا يسلو لنا شك في أن هذه الحجة اللسوة ضد المنهج لا تقتضها القوة ، وإن كان علينا - ونحيا للغة - الإقرار بأن هذه الحجة لا تدعى الواقع للتشغل في أنه كانت لهذا المنهج - ويمكن أن تكون له - إنجازات عظيمة في مجال النقد .

ولما نذكر ذلك أن الأسلوبية تحاول جعله الانحصار من المحس لتتوصل إلى صياح موضوعي شامل واضح ، ولتتدرج بلا شوب في أنه « بوطيقا » . ومن المؤكد أيضاً أن هذه الأسلوبية لا تتصلح إلى حسان نفسها البوح الوحيد للدراسات الأدبية .

لقد صاغت « د بوطيقا » الروسية حظاً أفضل من الأسلوبية . ومن المعروف أن « د بوطيقا » الروسية قد ظهرت خلال الربع الأول من القرن العشرين نتيجة للاتصالات الخصبية بين نقاد الأدب في بترجوراد ولغوي مدرسة موسكوف المأثرين بالقوم الأني للغة ، الذي قال به Baudouin de Courtenay ؛ وهو مفهوم موزا لفهم Saussure في نقاط كثيرة

لقد عد الشكليون الروس لغة النص المركز الأول ويصلوها بؤرة اهتمامهم . ونقطة انطلاقهم في هذا الصدد واضحة ؛ فإذا كانت الرسالة الأدبية تصل إلى القارئ أو السامع وتحدث فيه أثرها عن طريق الرسالة غير الأدبية نفسها ، فإن الفرق بين الأدب والالادب يجب أن يبرز إلى مساب كامة في لغة الرسالة الأدبية . وإذن فالوقوف على أدبية النص يمثل في البحث عن ماعية هذه السمات .

وعما أن اللغويات هي علم اللغة في أي من مظاهرها ، فقد أصبحت « د بوطيقا » فرعا من اللغويات . وقد أدت هذه النتيجة إلى إثارة اعتراضات كثيرة من نقاد مدرسة بترجوراد ، وظل الصراع حيا قائماً حتى تم حل مجموعة الشكليون الروس على أثر الانهزام السياسية التي وجهت إليها ، والتي يعبرها الجماع .

ومن المعروف أيضاً أن مدرسة براغ اللغوية (أسست عام ١٩٢٦) قد شغلت بلغة الأدب . . . وكان أحد محركاتها الأساسيين النقاد الروس ، عالم اللغويات ، رامون جاكسون R. Jakobson .

وقد أثرت أفكار جاكسون هذه للدراسة منذ إنشائها ، وكانت نظريته عام ١٩٢٩ حول عدد كبير من المسائل اللغوية ، ومنها اللغة الأدبية ، أول ثمرة معروفة لانتهاجها .

ما تدرس من تداخلات بين المجموعات الصوتية في نهايات الأبيات ،
موسعة أو فاصلة فيما بينها في المعنى . ولما كان الأمر بهذا الإجراء يلتصق
النظر إلى كيفية صياغة الرسالة ، وهو ما يميزها عن لغة الحديث .

وينجم التمييز على مستوى مفردات اللغة إما بالاتصال عن
الكلمات التي فُزِعَ استخدامها في لغة الشعر السابق مباشرة ، وإما
عن طريق الابتعاد المقصود عن الاستخدامات الخاصة بلغة الحديث .
ومن هنا تأتي أهمية استخدام مهجور اللفظ ومستحدثه ، والاختصاصات
من لغات أجنبية ، بوصفها جميعا من عناصر التوظيف الأدبي للغة .

أما على المستوى النحوي فيكون للتركيبات النحوية غير الشائعة
« وتلك التي تبقى على هامش قواعد اللغة » ، أثر أكبر . ويتنص
نظرية أخرى على أن نظام ترتيب أجزاء الجملة يلمس دورا جوهريا في
إبراز اللغة الأدبية .

وقد يرحم رامون جاكبسون في بيانه الذي ألفه في « بلونتجون »
على أنه من شبة مدرسة براغ في مفهومها العام المتعلق بالتوظيف
الأدبي للغة . . . ويذكر جهدا عظيما لشرح كيفية عمل هذه الوظيفة .
وفي هذا الإطار أعلن جاكبسون من مبدأ صلتها بصياغة رواجها
عظيما ، وأخذ يردده كثير من الباحثين في الـ « بوليتيكا » مؤكداين ليداه
أحيانا ، أو معلنين فيه ، بإضفاء صبغ جديدة عليه . ونص هذا المبدأ
كما يلي :

« إن الوظيفة الأدبية للغة تسلط مبدأ التأمل الخاص بمحور الاختيار
على محور السياق » .

وعلى هذا الأساس يأتي سياق مثل « يبدو الحصان » نتيجة
لتشايين : أولها اختيار الذي يفتح لنا انتفاة كلمة « حصان » من بين
مفردات أخرى كثيرة توفرها لغتنا لنعبر عن القياس الدلالي
(المترادفات) ، ولدينا منها :

جواد

فرس

حصان الخ .

ثم يأتي دور المحور السياقي فيفتح لنا إضافة غير الكلمة المختارة
« حصان » غير مما توفرها لنا اللغة أيضا من مترادفات تنصه :

جرو

ركض

هنا

خَبَ الخ .

وفي هذه المرحلة من التركيب يقوم المتحدث باختيار آخر ، فيفتح
التعلل « عدا » ثم يطبق قواعد اللغة التي تقرر عليه إضافة الأداة
« الـ » إلى الاسم ، واختيار زمن للفعل يتفق وقصد المتحدث من
الحديث ، ثم يطبق الفعل والفاعل أفرادا وجمعا (وتذكيرا وتأنثا) .

إذن فالجملة « يبدو الحصان » تأتي نتيجة هاتين العمليتين :
« الاختيار » و « التركيب »

ويتم الاختيار في إطار القياس الدلالي (المترادفات) بالصورة
التالية :

فيستغل بالمضمون والسمات الشكلية قليلة الاستخدام ، في حين
يتسم اهتمام عالم اللغة برحابة أكثر ؛ لأنه يتم بالمعنى التفاضلي
والمضمون العميق لما يقرأ . كذلك يقوم عالم اللغة ، من ناحية
أخرى ، بدراسة اللغة الخاصة بكل الناس في الوقت نفسه الذي
يدرس فيه الملامح والسمات القومية التي تميز لغة أدب كبير عن لغة
الحديث اليومية في عصره . ولا يتم عالم اللغة بذلك إلا بقدر اهتمامه
بالسمات القومية للكلام ، أو السمات العامة لكل المتحدثين بلغة
ما .

أما اللغويات الأوروبية القائمة على مذهب سوسير فقد استبعدت
مدورها الكلام من ميدان اهتمامها - والأدب كلام - بوركزت على
اللغة بوصفها نسقا عضويا متظا . وهكذا ظلت النظرية الشكلية في
هذا المجال على هامش مطلقا .

وفي رأيي أن الأزمة التي واجهتها المدارس اللغوية التي استبعدت
الأدب من ميدان اهتمامها قد غلقت في أمريكا في تاريخ محدد ومتناسبة
محددة . بنشلائن في المؤرخ الذي عقد في « بلونتجون » بولاية
« إنديانا » عام ١٩٥٨ ليبحث موضوع الأسلوب ؛ فقد أعاد وأصون
حاجسون خلال المحاضرة الختامية لهذا المؤتمر طرح النظريات القديمة
التي قالت بها كل من موسكو وبراغ . . . وكان لهذه النظريات وقع
حديد وجريء .

وعلى أثر هذا المؤتمر ترجمت أعمال الشكليين الروس والبنائيين
النشيك إلى الفرنسية والإنجليزية والإيطالية .

ومن ناحية أخرى ، وعلى وجه التحديد في فرنسا ، وجد النقد
الذي - نجسوا حول شعار « النقد الجديد » - Nouvelle Critique ،
وثر - لوسم - رولان بارت ، والذين أعربوا عن مخمهم في مراجعة
الـ « بلاغهم الأدبي » من منظور جديد - وجدوا في البنائية اللغوية مخازج
علمية دامغة ، واستطاعوا بفهمهم الجديد الإجهاز على الانضمام بين
اللغويات والأدب ، معيدين النظر في موقف ظل قائما طوال قرون
عدة .

وعلى أن تغفل في هذا المجال أن علم قواعد اللغة قد شب في
الاستعمارية إثر الاعتماد بتفسير لغة هوميروس وتحيقها ، وأن الـ
« بوليتيكا » والبلاغة الكلاسيكية كانتا في جزئها الأكبر نظرية للغة
الأدبية .

ونؤكد هنا مرة أخرى أن ماركوفسكي قد أشار لدى عرضه لأفكار
مدرسة براغ إلى أن اللغة الخاصة بالأدب تتسم بثرائها بالتوظيف
الأدبي ؛ وهي وظيفة تميز النص الأدبي الوظائف العملية الأخرى
للغة . وناقش هذه الوظيفة الأدبية من خلال إبراز العلامات اللغوية
المكونة للنص والتركيز عليها ، لافتة الانتباه في المقام الأول إلى هذه
العلامات ، ولكن الساحت لم يوضح كثيرا الشكل المحدد لتظهر هذه
الوظيفة .

أما نظريات عام ١٩٦٩ فقد اتسمت بقدر أكبر من الدقة ،
فاشارت إلى أن بعض عناصر هذه الوظيفة الأدبية للغة تتمثل في
« التوزن » بوصفه المنظم الرئيسي للقصيدة ، والسبب الكامن وراء
انتظام الشعر على المستوى الصوتي : الفاقية ، وتكرار صوت يمينه في
كلمة ، حلة أو عدة كلمات . وقد أكدت أن الفاقية ليست مجرد عنصر
صوتي - بل إنها ملزمة أيضا على المستوى الصرفي للقصيدة بقدر

حسان	جرى	عابرين
فرس	ركض	شحوب
جواد	عدا	طريق
	خب	عتيق
		يلوب
		قديم

..... الخ .

في الوقت نفسه الذي تتم فيه عملية تركيب الجملة في السياق .

أما على مستوى لغة الحديث فيعد قيام المتحدث بالاختيار الأول يتصل إلى اختيار آخر . ثم آخر . . . وهكذا ، ولا يعود في سياق حديثه إلى أي من الاختيارات السابقة .

أما على صعيد التوظيف الأدبي للغة فنفس مبدأ رامون جاكسون على أن الكاتب لا ينسب « اختياراته » ، ولا ينسب القياس الدلالي (ترادف المعنى ، التضاد ، الترادف الصوتي ، الجناس . . . الخ ، التي انتقى كلماته من بينها) . كذلك لا يتفصل الكاتب عن روتين أصواته المختارة وتركيباتها ، ولا عن البنية اللغوية المستخلصة ، بل - على النقيض من ذلك - يظل لصيقا بها ، مواصلا عملية تسليط الاختيار على السياق ، على نحو يؤدي إلى توليد قياسات دلالية جديدة تعمل عملها في السياق . وتستمر العملية تلقائيا : تسليط الاختيار على السياق الذي يتحول إلى ميدان للعودة المتكررة إلى كلمات وتركيبات .

كان ليدر شاعر السياب أن يوصل إلينا رسائله نثرا قللا ، إنه يشعر بالغربة في « السوق القديم » (هذا العالم) الذي لا تنبره إلا مصاييح شاحبة الضوء كوجوه الناس ، وإن الطريق يحجبه الغياب وتستحيل فيه الرؤية ، ولكنه بوصفه شاعرا فقد عبر عن هذا المعنى بالأبيات التالية :

في السوق القديم

الليل ، والسوق القديم

خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين

وعطى الغريب وما تبث الربيع من نغم حزين

في ذلك الليل اليهيم .

الليل ، والسوق القديم ، وغمغمات العابرين ،

والنور نمصره المصاييح المزلزل في شحوب ،

« مثل الغيباب على الطريق -

من كل حاوت عتيق ،

بين الوجوه الشاحبات ، كأنه نغم يلوب

في ذلك السوق القديم^(١) .

نلاحظ للوهلة الأولى في هذه المخطوطة أنها بنيت بأكملها على سلسلة من العودات المتكررة إلى كلمات وتركيبات نحوية وصرفية بعينها :

وعلى المستوى الصوتي يتمثل ذلك بوضوح في القافية :

قديم

عابرين

حزين

يهم

قديم	أ
عابرين	ب
حزين	ب
يهم	أ
عابرين	ب
شحوب	ج
طريق	د
عتيق	د
يلوب	ج
قديم	أ

وتتمثل بنية هذا النسق الصوتي المتكتم كما يلي :

أ	ب
ب	ج
ب	د
أ	د
أ	ج

وعلى الصعيد المعجمي لا يخفى على العين الفاحصة تراسل المعاني أو تكرار جزء من الدلالة في :

الليل - خفتت - غمغمات - شحوب - ضباب - يلوب . . وكلها تنتمي إلى المجال الدلالي نفسه لكلمة « ليل » ، كما يلاحظ التراسل بين « عتيق » و « قديم » (المجال الدلالي نفسه) ، وبين ليل و « نور » (التداخي الدلالي) ، و « طريق » و « عتيق » (تراسل صوتي) . . . الخ .

وعلى صعيد البنية النحوية لم ينس الشاعر ليدر شاعر السياب بنية الجملة التي افتتح بها قصيدته « الليل والسوق القديم » ، فغدا إلى صياغتها هي نفسها في البيت الخامس ، كما تتكرر البنية الصرفية والنحوية نفسها في البيتين الرابع والخامس :

« في ذلك الليل اليهيم »

حرف جر + صفة إشارية + اسم + صفة للاسم

« في ذلك السوق القديم »

حرف جر + صفة إشارية + اسم + صفة للاسم

ويلاحظ أيضا على مستوى حركة الأفعال بالقصيدة أن الأفعال - باستثناء « خفت » - تأتي جميعا في المضارع : تبت - تمصر - يذوب ، لتندم تداعي معانيها .

ولا نريد أن نطيل التعمق في إبراز جوانب أخرى ؛ لأننا نعتقد أن هذا قدر كاف للتدليل على ما نحن بصدده .

ويفهم من خلال هذا العرض العام ماعية اللغة الفنية وجوهر الوظيفة الأدبية كما صاغه رامون جاكسون ولغويون آخرون نهجوا نهجه .

وهكذا نرى كيف تجلب الدلالات والعلامات اللغوية الانتباه لكي يتوقف عندها ؛ وهو الانتباه الذي تشده لغة الحديث إلى معنى النص وليس إلى بنائه .

والوظيفة الأدبية للغة ليست وفقا على الشعر ؛ فهي تعمل في أي جنس أدبي (وإن بالغ إذا قلنا في أي عمل مكتوب) ؛ فالوظيفة الأدبية روح الأمثلة الشعبية وجوهرها ، كما أنها ركيزة من ركائز الدعاية والإعلان .

لقد قام رامون جاكسون تدليلا على ذلك بتحليل التوظيف الأدبي للغة ، المستخدم في الشعر الانتخابي الأمريكي *Like like* ؟^(١) وأصبح تحليل هذا الشعر شروجا تفسيريا شائعا . هذا علما بأن الصياغات الإعلانية بعمامة لا تخلو من اللجوء والارتكاز على عملية التوظيف الأدبي للغة .

وبسلة الطريقة يتحقق للنص الأدبي نسج ثري ملء بملوحة ما بالعدم المتكرر إلى الكلمات والبنى .

لقد قلت عبارة « نص أدبي » ولم أقل « نص شعري » ؛ ذلك أن الوظيفة تظهر حيث يكون الأدب ، سواء أكان قصيدة أم قطعة نثرية . وتعمل الوظيفة الأدبية في النص عمل النسج الخفي الذي تستند إليه الصور البلاغية والصياغات اللغوية الجميلة . ودون توظيف أدبي يمتلك النص لن يكون هناك شعر حر .

ولنتذكر هنا المعارضة التي لقيها الشعر الحر لدى ظهوره وانتشاره ، فضلا عن أن هناك كثيرين ممن لا يترفون بالشعر إلا إذا قدم لهم في إطاره التقليدي .

ومازلنا حتى اليوم نواجه صعوبات تتمثل على المستوى التعليمي في إقناع بعض الطلبة بأن الشعر الحر ليس نثرا بل شيئا يختلف كل الاختلاف عن النثر ، وإن كانت وسيلة الإقناع الدارجة تركز أساسا على مفهوم القصيدة وأثره على النفس البشرية ، فلا يفتتح بذلك إلا الذين وقعت القصيدة من أنفسهم موقعا مؤثرا .

ولم يستطع الذين ابتكروا الشعر الحر ، وهذا أمر متطفي ، أن يوضحوا طبيعة ابتكارهم ، كما لم يستطيعوا الرد على الاتهامات التي وجهت إليهم بأن الشعر الحر ليس إلا نثرا يفتقر إلى أصول البنية ، وأنه فوضوي غير متسق .

ولم يتمكن مبدعو الشعر الحر من دحض هذه الاتهامات ، بل وقروا عند الدفاع عن أنفسهم بقولهم إنهم اضطروا في عصر التجديد وعدم الاستقرار في مظاهر الحياة الفردية والجماعية كافة ، إلى كسر القيود التقليدية ، وابتكار نظم حديثة للتصير عن قيم شعرية جديدة .

ويقول جوستاف كان ، وريثه دي جاردان ... الخ « إنهم رموا إلى ابتكار فن كلاسي يتصهر فيه سلطان الكلمة وسلطان الموسيقى ، من أجل أن تصاع القصيدة لإرادة الشاعر وليس الشاعر لإرادة القصيدة . فكل حالة نفسية أيا كانت ضالتها ، وكل خلجة إبداعية خاطفة ، لابد أن يقابلها تجسيد مناسب ، خاطف أيضا ، وفريد من نوعه .

وقد دافع رينيه شيل Rene Chail في كتابه « مبحث في الفعل » Traite de Verb عن إيجاد وزن جديد ؛ هيكل حر . ولا تعني هذه التسمية أن الشاعر عليه أن يفرض هذا الهيكل الحر على نفسه ، بل أن بيت الشعر يجب أن يكون ومن مادة القصيدة نفسها . ويمكن للبيت أن يطول أو يقصر ؛ يكثف أو يخفف ؛ يتخلل بالبر أو يعوزه النثر ؛ مستجيبا في ذلك لقواعد النحر أو « التضمين » خادمة للمشاعر والأفكار .

ويغرد كل ما كتب عن الرزمة أهمية كبرى لتضير جوستاف كان للشعر الحر ، وهو التضير الذي جاء في مقدمة كتابه : Palais Nomades (١٩١٧) .

وتصاع الوحدة الوزنية الجميلة لقوة الأحاسيس الكامنة عند الشاعر لدى كتابة القصيدة ، فتطول أو تقصر ، طبقا لنوعية أفكاره ... والشعر الناجم من هذا لا يقبل نظاما آخر غير الذي تفرضه هذه المشاعر ؛ وتكون النتيجة ترجمة كلامية لموسيقى الوزن الكامنة في أحشائ الشعر .

وأمام هذا المنصر الجديد المتمثل في « الدفعة » الخاصة بالجملة التي لا تخضع إلا للمشاعر التي تحملها ، تتراجع العناصر الوزنية التقليدية ، مثل النثر ، والقياس ، والمروض ، والوقوفات ... الخ .

وقد تبنى إمداد ألونسو ذلك كل هذه التغيرات عندما تعرض بالدعوة لشعر بالميونيردا Pablo Neruda وإن كان لم يشر بوضوح إلى أي سبيلة نظرية عندما وضع تفسيره الشخصي لشعر « نيرودا » . ويتجلى ذلك في قوله « إن الوزن الشعري الحريتمثل في الخطوات التي يتخطى بها جسم الشاعر ؛ فهي التي تهيئ مخرجا وشكلا للشاعر الكامنة » . وهو يؤكد « أن تتابع مجموعة أبيات حرة بمثل تتابع وحداث حديثة ، أو تضمينا حديسيا تتطلبه حركة تدفق هذه المشاعر » .

إنه لتضير خالد ذلك الذي قلده هذا الناقد العظيم في بداية أحد كتبه . يقول « إن الشاعر ينطلق من وحدة حدية معقدة المعنى بسيطة الصياغة (إذا مست فقط قلبي) ، ثم يبدأ في تضمين مشاعره وإثرائها حول هذا الجسد ، فيشكل به إلى مستويات أكثر عاقفة ، مقدما جله أو جزاء منه في صياغات جديدة ، فتتحول (مست) إلى (وضعت ثوبك) أو (لثمت) ، وينحل النثر بدوره إلى (نثر رقيق وأسنان) ..

وتندم هذه الصورة ، صورة « النثر » ، بالحديث من « اللسان » ؛ أما صيغ القلب الذي ينض معبرا ، فيعبر عنه بالقول

● استخدمت هذا المصطلح للتدليل على ظاهرة عدم انتباه الجملة لغيا في البيت الذي بدلت فيه ، بل في البيت أو الأبيات التالية . (الترجمة)

أن افتراضات رامون جاكسون و « ليفين » Levin تمتد شركا .
ويمثل هذا الشرك في عمارتها إقتناعاً بأن المدلول هو الدال في
الشعر ؛ وهو ما يجعلنا نتجاهل نصف النشاط الشعري .

لذلك فقد تدفنا الـ « بويطيقا » الحديثة إلى العودة إلى التمييز بين
البلاغة والشعر ، لأن التحليلات الشكلية التي تقصر إحدى قصائد
« بولدر » على مجرد بنية ، تعطى - بقول ساهرا - النتائج « السعيدة »
نفسها إذا ما طبقت على أسوأ قصائد القرن الثامن عشر . ونلخص
إداته في أن مبتكرى هذه الـ « بويطيقا » الحديثة ربما يهدفون إلى حلنا
على نسيان وجود معنى شاعري .

ولكن يبدو أن هذا الأهم غير قائم على أساس جيد فيها يتعلق
بالاعتراف بأن التوظيف الأدبي للغة لا يمثل حكماً على مجموع القيم التي
يمكن حصرها علمياً (بالأسلوب التجريبي) في الشعر .

إن شعار « الاستقلال التام أو لولت الرزوم »^(١) يستعمل التوظيف
الأدبي للغة ولكنه لا يحول هذا الشعار إلى عمل أدبي .

وإذا كانت الـ « بويطيقا » تهتم صراحة بالكونيات اللغوية للشعر
فإن هدفها النهائي - طبقاً لأخر منجزاتها - ليس الاستعواز على مجال
التقد الأدبي . وقد صرح بذلك نيكولاس روييه Nicolas Ruwe
قائلاً : « إن البويطيقا اللغوية ليست إلا أداة تهدف إلى توفير أساس
صلب لا مجرد حجلس للنقاد » .

أما الاعتراض الثاني فيشير هنري ميشونيك Henri Meschonnic
حين يقول : « بالرغم من القيمة الكبرى لنظرية رامون جاكسون لإنها
تظل جامدة ، تنحى بصفة القزابة لبنائية مسوسير وهيمسليف
Hjelmslev ، وثائق عندما تنظر إلى العمل الأدبي « نموذجاً » ...
« تركياً » . وإذا كان العمل الأدبي نظاماً (مجموعة أبنية) فهو في
الوقت نفسه التناقض المتسق للغة والكلام ... رمز يفيد ما هو
علامة ؛ عزم وقصد « ليس إبداعاً فحسب ، بل نشاطاً إبداعياً » .

ويبدو أن كل هذه المثالب قد استلهمت الانهاضات التي وجهها
تشومسكي وتلامذته إلى البنائية اللغوية التقليدية ، التي وفرت ودودا
تبدو قيمة على كثير من مشكلات اللغة . وخلاصة القول إن ميشونيك
لم يجابه الصواب .

لذلك فنحن في انتظار « بويطيقا » جديدة ، تقدم على تفسير
المقصيدة على أساس أنها ليست إبداعاً بل نشاطاً إبداعياً ؛ ليس على
أنها نتاج عمل على أنها طاقة خلاقة .

ويبدو أن هذا كان هدف الأسلوبية الألمانية . لذلك أعتقد أن
المفاهيم التي ألفت عليها اللغة السلاف الضوء ، ولا سيما الرؤية
الشخصية التي صاغها رامون جاكسون هذه المفاهيم ، ستتيح لنا
المضي قدماً في تعميق معرفتنا بلغة الشعر بصفة عامة ، والأساليب
الفردية بصفة خاصة .

« كان يتسم بصيغ غامض » ؛ « بصوت عجالات قطار حالم » ؛
وتتعلق في الحال صور أخرى ..

كمياه متمايلة

كمخريف في أوراق الشجر

كالم

كضجج الذهب الربط يرقق السها

يرن كاحلام ، كإفصان ، كإفطار

كغبر مينا حزين .

ويقتسم أمادو ألونسو حديثه قائلاً : « إن القصيدة ترتب ملهم
لعناصر تبرز في مجملها بمعاودتها وتمدها الوزن الإلقائي للشعر » .

وهذا أمر طبيعي جلي للبيان ، ولكن المصعب فيه أن أمادو ألونسو
قد عرف هذه المعاودة وهذا التمدد على أنها من السمات الفردية
الأسلوبية للشاعر الشيل العظيم بابلو نيرودا ، في حين أنها جوهر
الشعر لمعامة .

يقول أمادو ألونسو على سبيل المثال : « يستعمل نيرودا وسيلة وزنية
ذات قيمة فنية عالية ، يمكننا الاصطلاح على تسميتها « التمدد في إطار
موضوع واحد » ؛ أي تكرار عنصر واحد من خلال تركيبات وزنية
متباينة ، وتناوب موسيقي بين عنصر وآخر ، أو بين عناصر متباينة
صوتياً ولكنها من الطبيعة الشعرية نفسها » .

إذن فالتكرار الدوري العظيم هو جوهر الشعر لمع وصفه المبدأ
الأساسي الذي تركز عليه بنيت . والسبب في ذلك بسيط ؛ فمنعنا
منع الشاعر عن استخدام الأوزان التقليدية للشعر ، وعلماً إلى تطبيق
نظام الاختيار الحر للمجموعات الصوتية دورياً ، وهو غير أليبدأ
المعمول به في لغة الحديث ، فقد تبدو القصيدة لغة نشرة . لكن
التوظيف الأدبي للغة يمنع ظهور القصيدة بمثل هذا المظهر ، وذلك عن
طريق معاودة ظهور عناصر بعضها على مستويات التعبير كلها :
الصوتية ، والصرفية ، والنحوية ، والمجمية . وهذا ما يجب لنا ردا
على الأهم الذي يصف الشعر لمع - مستغفاً - بأنه ليس إلا نثراً .

إن قصيدة الشعر لمع مسرح تكرر دورى منظم بلا حدود ؛ تكرر
بمعنى الشاعر الجامدة على السطح .

ولا شك أن مبدأ رامون جاكسون الذي يرمز على خصوصية لدى
توضيح بعض أوجه الشعر لمع واللغة الفنية بصفة عامة ، لا يوفر لنا
ردوداً على كل مشكلات الشعر ، بل يصفى بطنية الحال من
الاعتراضات .

وسوف أشير هنا إلى اثنين فقط من هذه الاعتراضات ظهرا
مؤخراً :

الاعتراض الأول لـ « جورج مونيون Georges Mounin » يرى فيه

المواش

(١) حيوان يدر شاعر السياب ، المجلد الأول ، دار العودة بيروت ١٩٧١ صفحة
٢٦ . ونجد الإشارة هنا إلى أننا استبدنا بالتطبيق الذي قدمه النقد الأسباني
في مقاله هذا المنوع من شعر السياب . (للترجم) .

(٢) Ilce اسم لشعر به إيزابيل خلال حياته الانتحالية ؛ ويشمل التوظيف

الأدبي للغة في هذا الشاعر في التفكير الصوري للمصنف Ilce وحرف وده
الظاهرة نفسها هي التي شاع نتيجة لما شعار « الاستقلال التام أو لولت
الرزوم » من عسة المظلمين المعربين ضد الاحتلال الإنجليزي .
: للترجم) .

(٣) استبدنا بالشعار الأسباني هذا الشاعر - كاسين . (للترجم) .

الاختلاف المرجأ

تأليف: چاك ديريدا
ترجمة: هدى شكرى عبياد

مقدمة : يقدم جادامر وريكور نظريات إيجابية للتفسير ، بمعنى أنها تسلم بأن الأعمال الفنية والنصوص الأخرى تفسر لنا مظاهر هذا العالم وتشرحه . ويمكن أن نقول إنها يتبعان الفراض هيدجر أن الاختلاف الوجودي والاختلاف بين الكينونة Being والكائنات beings يسمح بإمكانية الكشف عن الكينونة (وإن ظلت غريبة في الوقت نفسه) .

والنظرية التفسيرية مبنية على الفراض أن الفهم ينبع دائماً من سياق إنساني ، والبديل الطبيعي هو أن نرى في العمل الفني أو أي نص آخر شكلاً من الكتابة ينبع من الظروف الإنسانية التي نستجيب لها بكتابة أخرى ، تتبع أيضاً من الظروف الإنسانية . ولكن لا يوجد مستوى مستثل للحقيقة أو للواقع . وتفسير ديريدا هنا يتبع طريق جادامر في البحث عن تأكيد المتطلبات الأساسية للنص وأثره عن طريق الهدم أو الضيكة . ولكن على عكس جادامر ، فإن ديريدا لا يجد مستوى حاسماً للفهم ، فالتفسير هو مجرد استمرار للكتابة ، يفرق في ظروفه الخاصة . والاختلاف الوجودي يدخل عند ديريدا في الاختلاف المرجأ .

والاختيار هنا ليس بين الفن وتفسير الأعمال الفنية ، ولكن بين ظروف اللغة والفهم عموماً . والاختلاف المرجأ يطرح مشكلات عميقة للكينونة والميتافيزيقا ، وكذلك لفهم أي نص . والمشكلة الأساسية هي كيف يستطيع أي عمل أو أي كيان أن يفرض حدوداً لكيفية فهمه وتفسيره ، وهل يستطيع ذلك حقاً أم لا . ومشكلة التفسير هنا لا تخص بالأعمال الفنية وحدها . وأحد الأسئلة التي يجب أن نسألها هو : هل تسمح لنا نظرية ديريدا بالنظر إلى الأعمال الفنية وتفسيراتها بوصفها شيئاً فريداً في حد ذاته ؟

العوامل المؤثرة في عملية التأخير ، أو التباعد (spacing) أو الإطالة (temporalizing) التي تؤجل حتى « فيما بعد » ما هو غير متاح في الوقت الحالي ، أي ما هو ممكن ولكنه غير ممكن في الوقت الحالي . وأحياناً يتطابق « المتأخر » و « المرجأ » - في اللغة الفرنسية - مع الفعل « diffère » ، وإن كانت هذه العلاقة ليست مجرد ارتباط بين الحدث والدافع ، أو السبب والنتيجة ، أو الأسامي والمشتق .

يبدو الفعل « يختلف » (différer) مختلفاً في ذاته ، فهو يشير - من ناحية - إلى الاختلاف بمعنى المجيز ، أو عدم التساوي ، أو التفرد ؛ ويعبر من ناحية أخرى عن تداخل

■ نص محاضرة ألقاها ديريدا في الجمعية الفلسفية الفرنسية « وشرت في محباً (يوليو - سبتمبر ١٩٦٨) وقد نقلتها عن الترجمة الإنجليزية بقلم دانيال ب . أليسون ضمن كتاب « الكلام والظواهر » Jacques Derrida: Speech and Phenomena . translated by David B. Allison Evanston, North Western University Press, 1973 pp. 129 - 160.

سأتكلم عن حرف الـ «a» الذي يجب أن تقدمه من حين إلى آخر عند كتابة كلمة «difference». وقد بدأ هذا ضرورياً من خلال كتابتي عن الكتابة - بكتابة تمد خطوطها جميعاً على عموماً إلى خطأ هجائي جسم - هو انتهاك للقواعد التي تحكم الكتابة، وانتهاك للقانون الذي يحكمها وينظم تقاليد الملازمة بها. على أنه في استطاعتنا دائماً - واقعياً أو نظرياً - أن نزيل هذا الخطأ الهجائي أو نحد منه. وفي كل الحالات المحظفة تحليلياً، وإن كانت عملياً متشابهة، قد نجده شيئاً خطيراً أو غير مناسب، أو قد نفترض أن السذاجة المتناهية شيء مصل. وسواء اهتممت أم لم يتم بعض النظر في هدوء عن هذه الهافقة، فإن الاهتمام الذي توليها إياه في البداية سيسمح لنا بتعريف هذا الحرف غير المنطوق والمستبدل في هذا التعديل الكتابي، كما لو كانت السخرية البكاه قد أوصت باستخدامه. ونستطيع أن نتصرف دائماً كما لو كان ذلك لا يسبب أي اختلاف. ولا بد أن أبدأ بالقول بأن هذا السرد من ناحيتي لا يبرر ذلك الخطأ الهجائي الصامت أو يتعذر عنه، بقدر ما يصعد من طبيعته التي تفرض ذاتها.

ومن ناحية أخرى، لا بد أن يلتصق لي العذر إذا أنا أشرت، ولوضعت، إلى أحد النصوص التي غامرت بنشرها. وما أرجو أن أحاوله إلى حد ما (وإن كان ذلك هو الهدف الذي تقع الغاية منه في نطاق المجال لأسباب شرعية أساساً) هو بالتحديد أن أجمع معاً الطرق المحظفة التي استعملت استخدامها، أو الطرق التي سمحت لها بأن تفرض نفسها علي، فيما أطلق عليه ابتداء كلمة «difference» في هجائها الجديد، أو فكرة الاختلاف المرجأ. على أن الاختلاف المرجأ - كما سترى - ليس كلمة وليس فكرة أيضاً. وهنا فإنني أصر على كلمة تجميع (assemblage) لسببين: فمن ناحية، هي ليست موضوعاً لوصف التاريخ وإعادة خطواته نصاً ونصاً وسباقاً وسباقاً، مبنياً في كل مرة أي نظام استطاع أن يفرض هذه الفوضى الكتابية. فمع أن ذلك كان ممكناً، فإن ما يجمعنا هو النظام العام لجميع هذه النظم. ومن ناحية أخرى، فإن كلمة «تجميع» تبدو أكثر قابلية للتعبير عن هذه «المية» والزمعة هنا، ولما ذلك البناء المتشابك والنسيج التكتيكي الذي يسمح للخطوط المختلفة وللخطوط المحظفة للاحساس أو للقوق بالانفصال مرة أخرى، في الوقت نفسه الذي تكون فيه مستعدة لأن تجمع بين عناصر أخرى.

وتعميداً لذلك، فلنذكر أن هذا التدخل الكتابي المعين

والفعل «to differ» يشير في حالة إلى «اللاهوية»؛ وفي الحالة الأخرى يشير إلى مستوى «التماثل» (same)؛ غير أنه لا بد من وجود أصل مشترك وإن كان مختلفاً مرجأ (different)⁽¹⁾ في المجال الذي يربط حركتي الاختلاف معاً. وبداية، فإننا نطلق كلمة «edifferences» أو الاختلاف المرجأ، على هذا التماثل غير التقاطعي، بكتابة حرف «e» غير المنطوق. وفي هذا تتحقق الزرية المرجوة من الإشارة إلى الاختلاف (differing)، سواء بمعنى التباعد والإطالة، أو بمعنى حركة بناء أي انفصال.

ومن هنا فإن الاختلاف المرجأ «difference» يتميز عن الاختلاف «difference» في أنه يشير إلى تعذر الحد من الإطالة «temporalizing» (وهو ما يطلق عليه أيضاً «temporalization» - وفي لغة الفلسفة، التي لم تعد تنق بالفرض هنا، قد يعرف هذا بتكوين الزمن الأساسي، مثلاً يتضمن اصطلاح «spacings» تكوين الحيز الأساسي). والاختلاف المرجأ ليس ببساطة إيجائياً (إنه ليس أكثر من إيجاز شخصي)، ولكنه يشير - على عوالات - إلى الموقف المتوسط الذي يسبق التعارض بين السلبية والإيجابية. ومن الأنسب أن يقال إن كلمة «edifferences» باستعمال حرف «e»، تشير إلى ما قد يطلق عليه في اللغة القديمة أصل حصول الاختلاف، والاختلاف فيما بين الاختلافات، أي لعبة الاختلافات. ومن هنا فإن وظيفة الاختلاف المرجأ وموضوعه يوجدان حيناً يتعلق الحديث بالاختلافات.

والاختلاف المرجأ ليس كلمة وليس فكرة؛ ومع ذلك فسوف نرى فيه الاتصال - أكثر مما سترى المصطلح أو المجموع - فيما بين ما نقش على نحو حاد في فكر ما يمكن أن نسميه «عصرنا»: الاختلاف بين القوى عند نشته؛ ومبدأ سوسر للاختلاف الميسولوجي؛ والاختلاف بمعنى إمكانية التطريق المعصبي⁽²⁾، والانطباع؛ والتأثير المرجأ عند فرويد؛ وتعذر إنقاص أثر الآخر عند ليفاناس؛ والاختلاف بين الوجودي وحقيق الوجود عند هيدجر. والتفكير في التحديد الأخير للاختلاف سيقدنا إلى النظر في اختلاف الصوت الاستراتيجي، أو الصلة للشيء نسبياً أو المشروطة، التي تشير إلى نهاية الوجود ونهاية النظام الفكري والتسمية؛ وهي الهابة التي تنتج عن توظيف الآثار الناتجة.

وهكذا، فإنني سوف أتكلم عن حرف واحد من الأبجدية هو الحرف الأول، إن كنا نؤمن بالأبجدية وبكل التأملات التي شملت بها.

قد تم تصوره عند كتابة سؤال عن الكتابة ، وهو تدخل تم ببساطة ليصدم القارئ أو عالم النحو . وفي الحقيقة أن هذا الاختلاف الكتابي (es) بدلاً من (e) ، أى هذا الاختلاف الواضح بين ما هو في الظاهر علامتان صوتيتان أو حركتان ، يتن كتابياً صاحب ؛ فهو يكتب أو يقرأ ، ولكنه لا يسمع ولا يمكن أن يسمع . وسرى إلى أى حد هو أيضاً خارج نطاق الفهم . وهو اختلاف تبرزه علامة صباه أو نصب صامت ؛ أو يمكن أن نقول : يبرزه هرم - وفى ذهب ليس مجرد اشكال الكبير للحرف المطبوع (A) ، ولكن أيضاً النص الموجود في دائرة معارف هيجل ، الذى يقارن فيه تكوين هذه العلامة بالهرم المصرى . إذن حرف الـ es في difference لا يسمع ؛ فهو يبق صامتاً وسرياً وحذراً كالقبر^(٢) .

وهو قبر لا يبعد كثيراً عن الإشارة إلى موت ملك (بشرط أن يستطيع الفرد حل شفرة أسطوره) . وليس في وسعنا أن نحمل هذا القبر على مجرد أن يعيد الصدى ؛ فأننا لا نستطيع من خلال كلامي الآن أمام الجمعية الفرنسية للفلسفة أن أجعلكم تعرفون أى اختلاف أتكلم عنه في اللحظة نفسها التى أتكلم فيها ، وكل ما في وسعي هو أن أتكلم من هذا الاختلاف الكتابي بأن ألتزم بكلام غير مباشر للغاية عن الكتابة ، وبشرط أن أحدد في كل مرة أنتي أشير إلى الاختلاف difference بحرف الـ es أو الاختلاف المرجأ بحرف الـ es . كل ذلك لن يسيط اليوم من الأمر شيئاً ، وسوف يحدث لنا متاعب جيمة عندما نريد أن نفهم كل منا الآخر . وعلى أى حال فعندما أحدد نوع الاختلاف الذى أفتيه ، أى عندما أقول بحرف الـ es أو بحرف الـ es ، فإن ذلك ميشير إلى نص مكتوب يحكم كلامي - نص أمامي سوف أفروه ، وسوف اضطر إلى أن أرشد أعيانكم وأيديكم إليه . ونحن لا نستطيع هنا أن نحجم عن المرور داخل النص المكتوب لنصل من خلال ما فيه من فوضى إلى تنظيم أنفسنا . وهذا ما يبنى قبل كل شيء . وما لاشك فيه أن هذا الصمت الهرمى للاختلاف الكتابي بين حرف الـ es وحرف الـ es لا يظهر ولا يمكنه العمل إلا في نظام كتابة صوتية ، وفى لغة أو نحو مرتبط تاريخياً بالكتابة الصوتية ، ومرتبط بالثقافة التى لا يمكن أن يفصل عنها في مجملها . ولكني أود أن أقول أن هذا الصمت الذى لا يعمل إلا في داخل ما يطلق عليه الكتابة الصوتية هو - على وجه التحديد - ما يذكرنا بأنه ، وعلى خلاف التعصب المائل ، ليس هناك كتابة صوتية . فما يطلق عليه

الكتابة الصوتية لا يستطيع العمل - شرعياً ومبدئياً ، وليس نتيجة لبعض القيود الواقعية أو الفنى - إلا عن طريق إدماج العلامات اللاصوتية (علامات الترقيم ، المسافات الخ) التى سترى سرياً الخطأ في وصفها جميعاً بالعلامات عندما نفحص بناءها وضرورتها . وقد ذكرنا سوسير بأن لعبة الاختلافات هى الشرط العمل ، أو شرط إمكانية أى علامة ؛ أما هى فصامتة . فالاختلاف بين «فونية» وأخرى ، وهو ما ينشأ عنه وجودها وفعاليتها ، غير مسموع ؛ أى أن اللا مسموع يجعل الفونيتين مسموعتين في حالة وجودهما . فإذا لم يكن هناك - إذن - كتابة صوتية خالصة ، فذلك يرجع إلى عدم وجود صوت صوتي خالص . والاختلاف الذى يبرز الفونيات ويجعلها مسموعة ومفهومة يبق غير مسموع .

وقد يثار اعتراض بأن تلك الأسباب ذاتها تجعل الاختلاف الكتابي غارقاً في الظلام ، لا يؤلف أبداً أكتال اصطلاح ذى معنى ، بل يطيل من صلة غير مرتية ، هى علامة العلاقة غير الظاهرة بين متطارين . وهذا بلا شك حقيقى . وما أن الاختلاف بين حرف الـ es وحرف الـ es الموجود في «difference» يبنى كلا من النظر والسمع ، فإن هذا يوحى بأنه ينبغي علينا الرجوع إلى نظام غير متعلق بالإدراك . ولكننا لا نرجع أيضاً إلى قابلية للفهم أو إلى مثالية ترتبط عن طريق الصدفة بموضوعة النظر أو بالفهم . لا بد أن نرجع إلى نظام يقاوم التعارض الفلسفى الأساسى بين المدرك والمفهوم . والنظام الذى يقاوم هذا التعارض ، ويقاومه لأنه يسانده ، يظهر بوضوح في حركة الاختلاف المرجأ «difference» بين اختلافين أو بين حرفين . وهذا الاختلاف المرجأ لا يتنى إلى الصوت أو إلى الكتابة بالمعنى المقهوم ، وهو يحدث ، مثله في ذلك مثل هذا المكان الغريب الذى يسيجنا لمدة ساعة ، يحدث فيها بين الكلام والكتابة ، وفيها وراء الألفة الهادة التى تربطنا بكل منها ، موحية إيانا في بعض الأحيان بأنها شيطان مختلفان .

والآن ، كيف أتكلم عن حرف الـ es في «difference» ؟ من الواضح أنه لا يمكن الكشف عنه ؛ فنحن لا نستطيع سوى أن نكشف عن ما يمكن في لحظة ما أن يكون حاضراً أو ظاهراً ، أى ما يمكن أن يوضح وأن يقدم بهضته موجوداً ؛ حاضراً كائنات في حقيقته ، أى حقيقة الحاضر أو حضور الحاضر . ومع ذلك فإن كان الاختلاف المرجأ هو (أو أن أسقط كلمة «هو») ما يجعل الحاضر الكائن ممكنات ، فهو نفسه لا يظهر كذلك أبداً ، فهو لا يمكن

النهائي ، أو للغاية من فكرة السيطرة ، أعي التمكن أو التملك النهائي لحركة ما وبإحاطة ما . وهكذا فإنها - أخيراً - استراتيجية بلا نهاية . وقد كان من الممكن أن نطلق عليها التكتيكات العمياء أو الشطرنج الإمبريقي ، لو لم تكن قيمة المذهب الإمبريقي نفسه قد استمدت معناها من تعارضها مع المسؤولية الفلسفية . وإذا كان هناك نوع من الشطرنج في اقتضاء أثر الاختلاف المرجأ ، فهو أنه لا يتبع خط الكلام الفلسفي المنطقي ، أو خط تقييده المتم والمائل ، وهو الكلام المنطقي الإمبريقي . وتبقى فكرة اللعب بعيدة عن هذا ، فهي تشير إلى وحدة الضرورة والمصادفة في حساب تغايري لا ينشئ ، سابق على الفلسفة وتالها .

ولهذا فإنه وفقاً لقواعد اللعبة ، إذا نحن أدركنا الوجه الآخر للفكرة ، فليتنا أن نتقدم إلى فكرة الاختلاف المرجأ عن طريق موضوع الاستراتيجية أو الحيلة . وأود أن أؤكد بهذا التبرير الاستراتيجي أن فعالية الفكرة الرئيسية للاختلاف المرجأ من المحتمل جداً ، بل يجب يوماً ما ، أن تحذف ، بمعنى أن تستسلم إن لم يكن لبدليتها ، فلي التداخل في سلسلة من الحوادث لم تسيطر هي في الحقيقة عليها مطلقاً . وهذا يعني أيضاً أنها ليست فكرة لاهوتية . سأقول أولاً إن الاختلاف المرجأ ، وهو ليس كلمة أو فكرة ، قد بدأ في أكثر الموضوعات مناسبة للتفكير ، إن لم يكن للفهم الكامل ، فيما يميز العصر epocha النعش فيه . ولهذا فلي أبدأ استراتيجياً من الزمان والمكان اللذين توجد « نحن » فيها ، مع أن بدايتي ليس لها أخيراً ما يبررها ، ومع أننا لا نستطيع أن ندعى معرفتنا بمن « نحن » ، وأين « نحن » وما حدود أي عصر نعيش فيه ، إلا على أساس الاختلاف المرجأ « وتاريخه » .

إن الاختلاف المرجأ ليس كلمة وليس فكرة ، ومع ذلك فلنحاول أن نصل إلى تحليل دلالي تقريبي وبسيط ، يقربنا من موضوع النقاش .

نحن نعلم أن الفعل differ (واللاتي differer) له معنيان يبدوان مختلفين إلى حد كبير . ففي معجم Littré مثلاً ، نجد أن كلا منها موضوع لفكرة منفصلة . وبهذا فإن الفعل اللاتيني ليس الترجمة البسيطة لـ diapherein باليونانية . وهذه الحقيقة سيكون لها نتائجها لدينا عندما نربط مناقشتنا بلغة معينة ، تمد أقل فلسفية في الأساس من الأخرى . وتوزيع المعنى في الفعل diapherein في اليونانية يخلو من أحد المعنيين في الفعل اللاتيني differer ، وبالتحديد معنى التأجيل حتى « إلى ما بعد » ، والأخذ في الحسبان ،

إعطائه مطلقاً على أنه شيء حاضر . ويتبع عن بقاءه بعيداً ، وعدم كشفه عن نفسه ، أن الاختلاف المرجأ يذهب إلى ما بعد نظام الحقيقة في هذه القطعة على وجه التعديد ، وبهذه الطريقة المحددة ، وإن كان هو نفسه غير محقق ، كما لو كان شيئاً أو كائناتاً غامضاً في المنطقة الخفية للمجهول . وأى عرض له سيؤدي به إلى الاختفاء بما أنه اختفاء ، فهو ينبغي حين يتأخر بالظهور .

ولهذا فإن الإضافات والمبارات والجميل التي سألجأ إليها غالباً سوف تشبه مثيلاتها في علم اللاهوت السلبي ، ولن تتميز عنها في بعض الأحيان . وقد أشرنا من قبل إلى أن الاختلاف المرجأ لا يوجد ، وأنه لا يمثل أي نوع من الحاضر الكائن . ولابد أن نوضح كل ما هو ليس إياه ، ومن ثم نوضح أنه ليس له حضور أو جوهر . فهو لا يتنسى إلى أي مقولة متعلقة بالكيونة ، سواء الحضور أو الغياب . ومع ذلك ، فما يشار إليه على أنه اختلاف مرجأ ليس لاهوتياً ، بل إنه ليس كذلك حتى في أكثر النظم سلبية للاهوت السلبي . والأخير - كما تعرف - يشغل دائماً أن يجعل الحقيقة فوق الجهرية تصل إلى ما وراء المقولات المحددة للجوهر والوجود ، ويسرع دائماً لتذكيرنا بأننا وإن رفضنا الإيمان بإسناد الوجود إلى الله فذلك للاعتراف به كائناتاً سامياً لا يمكن إدراكه أو وصفه . وهنا ، كما سيؤكد فيما بعد ، لا مجال لهذا التصرف . والاختلاف المرجأ ليس فقط لا يمكن اختزاله إلى تخصيصات وجودية أو لاهوتية ، أو لاهوتية وجودية ، ولكنه يفتح المسافة التي تبرز فيها اللاهوتية الوجودية (الفلسفة) منهجها وتاريخها . ومن ثم ، فالاختلاف المرجأ يشمل اللاهوتية الوجودية أو الفلسفة ، ويسمى عليها نهائياً .

ولست أعرف - للسبب نفسه - من أين أبدأ بتحديد هذا التجميع أو هذا الرسم البياني للاختلاف المرجأ . وما نحن بصدد الآن هو ضرورة حضور بداية شرعية ، أو نقطة بدء مطلقة ، أو نتيجة لمبدأ . وبدأ مشكلة الكتابة بقضية البدايات arche . ومن هنا فإن ما أعرضه الآن لن يتطور في بساطة إلى نقاش فلسفي يقوم على أساس المبدأ والمسلمات والبيدييات والتعريفات ، ويتحرك تبعاً لخط النقاش ذي المنهج العقل . فبعد إبراز الاختلاف المرجأ ، يصبح كل شيء موضع استراتيجية وخطاطرة . فهو استراتيجي لأنه ما من حقيقة متعالية حاضرة خارج دائرة الكتابة يمكن - لاهوتياً - أن تتحكم في كلية هذا المجال . وهو خطاطرة لأن هذه الاستراتيجية لا تنفي مجرد تكيف التكتيكات تبعاً للهدف

والتكثير في الزمن والدوام و عملية تضمن الحساب الاقتصادي ، والاعراف عن الطريق المباشر ، والمهلة والتأخير والحفظ والتشيل - أى كل المفاهيم التي سأوجزها هنا في كلمة لم أستخدمها أبداً ولكن يمكن إضافتها إلى المجموعة ، وهي كلمة «الإطالة» (temporalizing) . والفعل «يختلف» (to differ) بهذا المعنى ، هو أن نطيل أو أن نرجع إلى وسيلة التطويل أو الإطالة في الالتفاف الذي يعلق إيجاز الرغبة أو الإرادة أو إشباعها ، أو يحملها بعيداً إلى طريق يلقي فيه تأثيرها ، أو يلطف من حذته ، سواء سم ذلك في الإدراك أو في اللاوعي . وسرى فيها بعد بأى معنى يصبح هذا التطويل إطالة أو مسافة ، ومسافة زمنية ، وزماناً مسافياً ، وه تكويناً أساسياً للمكان والزمان ؛ على نحو ما تطلق عليه الميتافيزيقيا أو علم الطبيعة الساسي في اللغة محل النقد والاستبدال هنا .

ولمضى الآخر للفعل «يختلف» هو المعنى الأكثر شيوعاً وترعباً ، وهو معنى عدم المماثل والاختلاف والجيز ... الخ . وفى لفظ «مختلفون» (differents) ، سواء دل على تغير الاختلاف أو تغيير التجاوب أو المبادلة ، لا بد من وجود الفاصل الزمني والتابعى بين العوامل المختلفة بطريقة إيجابية وديناميكية ، وبقدر من المخاطرة على التكرار .

ولكن كلمة «اختلاف» (difference) ، بحرف الـ «e» ، لا يمكن أبداً أن تشير إلى الاختلاف بمعنى الإطالة أو المجدال . وهذا المعنى المفقود هو ما يجب على كلمة «difference» ، بحرف الـ «e» ، أن تعرضه من فقدان للمعنى . فهي تستطیع الإشارة في آن واحد إلى مركب معانيها في كليته ؛ فهي كلمة متعددة المعاني في آن واحد ، على نحو لا يفسح المجال لاختزالها . وهذه نقطة ستكون مهمة في الموضوع الذى أحاول الآن أن أصل إليه . وهي تشير إلى هذا المركب الكامل للمعاني ، ليس فقط عندما تدعها لغة أو نص يتولى الشرح (كأى تعبير بواسطة الكلمات) ، ولكنها في الواقع تفعل ذلك أيضاً بنفسها على نحو ما ، أو على الأقل تستطيع القيام بذلك بنفسها بطريقة أسهل مما تستطيع أى كلمة أخرى . فهنا يأتى حرف الـ «e» مباشرة من اسم الفاعل «different» ، بمعنى «مخالف» ، ويجعلنا أكثر قرباً من عملية «الاختلاف» في تطورها ، وقبل أن ينتج عنها التأثير الذى يتكون بما هو تأثير مختلف ، أو ناتج عن الاختلاف «difference» - بحرف الـ «e» . ومن خلال نظام مفهومي ، وبلغة المتطلبات التقليدية ، يمكننا القول بأن الاختلاف المرجأ يشير إلى السببية المنتجة والأساسية

التكوين ؛ وهي عملية القطع والانقسام التي تصبح خلالها واختلافاتها هي التأثيرات أو النتائج المتكونة . ولكن في حين يقرنا الاختلاف المرجأ من الجوهري المنصرد والإيجابي للاختلاف ، فإنه يعادل أو يجاهد ما يشير إليه المنصرد على أنه إيجابي بالطريقة نفسها التي لا تشير بها كلمة «الحديث» (parlance) إلى الفعل البسيط للكلام - كلامك مع أحد أو كلام أحد مملك . كذلك فإن «الرنين» (resonance) ليس فعل «الرن» . وهنا لا بد في استخدامنا للغة من النظر إلى النهاية «-ance» على أنها محددة فيما بين الإيجابي والسلبي ، وسرى لماذا لا يعنى الاختلاف المرجأ ببساطة الإيجابي أو السلبي ، بل يبيد إلى المذاكرة شيئاً أو يعطى عن شيء ، متخذاً موقفاً وسطاً ، ويتكلم عن أى عملية ليست عملية في الواقع ، ولا يمكن تصورها ، سواء على أنها عاطفة أو فعل لفاعل يقع على مفعول ، أو على أنها تبدأ من وسيط أو من متلق ، أو على أساس أى من هذه الاصطلاحات أو من منظوره . ولكن ربما تكون الفلسفة قد بدأت بتوزيع الموقف الوسط ، الذى يعبر عن نوع من الزووم ، بين حالتى الفعل والانفعال ، وتكونت هي نفسها من خلال هذا القمع .

والآن ، كيف يتحد الاختلاف المرجأ بمعنى الإطالة temporalizing والاختلاف المرجأ بمعنى التباعد spacing ؟

لنبدأ بمشكلة العلامات والكتابة ، بما أننا في داخلها بصورة فعلية . من العادى أن نقول إن العلامة توضع في مكان الشيء نفسه ، أو الشيء الموجود . وه الشيء هنا هو المعنى والمشار إليه أيضاً ؛ أى أن العلامات تمثل الموجود present في غيابها ؛ أى تأخذ مكانه . فحين عندما لا نستطيع أن نحسك بالشيء أو بالموجود وأن نظهره ، أو عندما لا يظهر الموجود نفسه ، فإننا نلجأ إلى الإشارات أو العلامات . إننا نعطي أو نأخذ ، أى نصنع العلامات . وهكذا تصبح العلامة وجوداً مرجأ . وسواء كان الأمر علامات لفظية أو مكتوبة ، أو سندات تقليدية ، أو وفرداً متخفية أو عثمانيين سياسيين ، فإن حركة العلامات تؤجل لحظة مواجهة الشيء نفسه ؛ وهي اللحظة التي نستطيع فيها أن نضع أيدينا عليه ، أو نستخدمه ، أو نلمسه ، أو نراه ؛ أى أن يكون لدينا حدس حضوري به . وأما أصف هنا بناء العلامات كما هو محدد تقليدياً ، لأعرف «التعبير» من خلال وصف بسيط لصفاته ، «بالاختلاف المرجأ للإطالة» . وهذا التحديد التقليدي يفرض بصورة قبلية أن العلامة (التي تؤجل الموجود) لا يمكن إدراكها إلا على أساس الموجود الذى تؤجله ، وبالنظر إلى الموجود المؤجل الذى

نموذج تنظيمي متصرف به بصفة عامة ، ترجع في أصولها إلى سوسير بوصفه مؤسساً لها ، صواباً كان ذلك أو خطأ . فقد كان سوسير أول من قال بعشوائية العلامات والخاصية المتباينة للعلامات بوصفها مبدأين للسيمولوجيا العامة (علم العلامات) ، وبخاصة لعلم اللغويات . وكما نعلم فهذان الموضوعان (العشوائي والتبايني) لا ينفصلان عنده . ولا توجد العشوائية إلا لأن نظام العلامات يتكون نتيجة لاختلافات بين الكلمات وليس نتيجة لاحتكامها . وعناصر التعبير لا تعمل عن طريق القوة المحركة لجوهرها ، بل عن طريق شبكة التعارضات التي تميزها وتربط بينها . ويقول سوسير إن العشوائية والتباينية خاصتان متلازمتان وشرط للتعبير . ومن ثم فإن هذا المبدأ للاختلاف يؤثر على العلامة في مجملها ، أي على جانبي الدال والمدلول كليهما . والمدلول هو المفهوم أو المعنى المثالي . والدال هو ما يسميه سوسير « الصورة » المادية (الصوتية مثلاً) . ولسنا مضطرين هنا إلى الدخول في جميع المشكلات التي تثيرها هذه التعريفات ، ويمكن أن نستشهد بسوسير فيها بهذا :

« يتكون الجانب المفهومي للقيمة من العلاقات والاختلافات بالنسبة إلى مصطلحات اللغة الأخرى . ويمكن القول نفسه بالنسبة إلى الجانب المادي فيها ... وكل ما قيل حتى الآن يمكن تلخيصه في أن اللغة لا يوجد فيها إلا الاختلافات . وأهم من ذلك أن الاختلاف بهامة يتضمن عناصر إيجابية يقوم الاختلاف بينها ، ولكن في اللغة توجد الاختلافات فحسب ، بدون العناصر الإيجابية . وسواء أخذنا المدلول أم الدال ، فاللغة لم يوجد لديها أفكار أو أصوات قبل النظام اللغوي ، بل كان لديها اختلافات مفهومية وصوتية نبتت من النظام . فالفكرة أو المادة الصوتية التي تحتويها العلامة أقل أهمية من العلامات الأخرى التي تحيط بها »^(١) .

والنتيجة الأولى التي تستخلص من هذا هي أن المفهوم المبرر عنه لا يوجد أبداً بنفسه وجوداً كاملاً لأن يشير إلى نفسه فقط ؛ فكل مفهوم مدرج بالضرورة في سلسلة أو نظام ؛ وهو يشير من داخله إلى مفاهيم أخرى عن طريق النشاط النظامي للاختلافات . إذن فهذا النشاط - أي الاختلاف - لم يمد ببساطة مفهوماً ، بل إمكانية للمفاهيم ، ونظاماً ، وعملية مفهومية عامة . ولنفس السبب فإن الاختلاف المرجأ ، وهو ليس مفهوماً ، ليس أيضاً مجرد كلمة ؛ أي أن الاختلاف المرجأ هو ما تقدمه لأنفسنا بوصفه وحدة هادنة وذاتية التعبير للمفهوم وللصوت (phonie) . وستناقش

ينوي الشخص أن يعيد تخصيصه . وتبعاً لعلم العلامات التقليدي (السيميولوجيا) ، فإن استبدال علامة الشيء بالشيء نفسه هو أمر ثانوي ومؤقت ؛ فهو الثاني في الترتيب بعد الوجود الأصلي المفقود الذي تستحق منه العلامة ؛ وهو مؤقت بالنسبة إلى هذا الوجود الغائب والنهائي ، الذي تستخدم العلامة بالنسبة إليه بوصفها حركة اتصال . ولا شك في أننا - في محاولتنا فحص هذه الظواهر الثانوية والمؤقتة للبديل - سنحاول أن نلقى نظرة على شيء مثل الاختلاف المرجأ الأساسي . غير أننا لم يعد بإمكاننا أن نطلق عليه صفة « الأساسي » أو النهائي ، بما أن خواص الأصل والبدلية والغاية ... الخ - قد أشارت دائماً إلى الحضور . وبهذا فإن البحث في الخاصية الثانوية والمؤقتة للعلامة ، في مواجهة الاختلاف المرجأ الأساسي ، سيكون له هذه النتائج :

١ - لا يمكن فهم الاختلاف المرجأ تبعاً لمفهوم « العلامة » التي عدت دائماً عتيقلاً للحضور ، ودخلت ضمن تكوين نظام فكري أولفوي ، تحدد على أساس الحضور وبالنسبة إليه .

٢ - بهذه الطريقة سوف نشكك في وزن الحضور أو مقابله المناظر له وهو النياب أو التخص . وسوف نثير التساؤل حول الحد الذي قيدها دائماً من حيث إننا نسكن في لغة ونظام فكري ، عند تشكيل معنى للكينونة بصفة عامة ، حضوراً أو غياباً على السواء ، ضمن مقولة للوجود being أو للكينونة beingness . ويبدو حقاً أن هذا النوع من التساؤل الذي اتفدنا إليه هو من نوعية تساؤلات هيدجر ، وأن الاختلاف المرجأ يبدو كأنه يقودنا عائدين إلى الاختلاف بين الوجودي وحقي الوجود . ولكن اصمحوا لي أن أؤجل هذه الإشارة . وسأكتفي بأن ألقت النظر إلى أن هناك علاقة تداخل قوية - إن لم تكن شاملة وضرورية ولا يمكن الحد منها - بين الاختلاف المرجأ بمعنى الإطالة والتطويل (وهو ما أصبح من غير الممكن أن ندركه داخل نطاق الحاضر) ، وما يقوله هيدجر عن التطويل ، وهو - على وجه التحديد - أن التطويل بما هو أفق جوهرى لمشكلة الكيان لا بد من أن يتحرر من السيطرة التقليدية والميتافيزيقية للحاضر أو الآتي .

ولنقتصر أولاً على المظاهر السيميولوجية للمشكلة ، لنرى كيف يتداخل الاختلاف المرجأ بوصفه إطالة ، مع الاختلاف المرجأ بوصفه مياعدة . وأغلب البحوث السيميولوجية أو اللغوية المسيطرة الآن على مجال الفكر ، سواء بسبب نتائج أبحاثها الخاصة أو بسبب دورها بما هي

فما بعد نتائج ذلك على مفهوم الكلمة .

وهكذا فإن الاختلاف الذى يتكلم عنه سوسير ليس مفهوماً أو كلمة ضمن كلمات أخرى . وعكس أن نقول الشيء نفسه عن الاختلاف المرجأ . وهكذا أصبح علينا أن نجعل العلاقة بين الاختلاف والاختلاف المرجأ واضحة .

لا يوجد داخل اللغة ، أو داخل النظام اللغوى ، إلا الاختلافات . والعملية التصنيفية تستطيع إنجاز سجلها الفئوى والإحصائى والنظامى . ولكن هذه الاختلافات تلعب من ناحية دوراً فى الكلام وفى اللغة ، وفى التبادل بين الكلام واللغة . وهى من ناحية أخرى تأثيرات أو نتائج فى ذاتها . وهى لم تسقط جازمة من السماء . وإذا كانت كلمة « تاريخ » لا تحمل معنى الضمع التبالى للاختلاف المرجأ ، فيمكننا القول بأن الاختلافات هى وحدها التى تستطيع أن تكون « تاريخية » منذ البداية وإلى ما لا نهاية .

وهكذا فإن ما نعدده اختلافاً مرجأ سيكون حركة فى العمل الذى « يتبع » هذه الاختلافات ونتائج هذه الاختلافات ، وليس من خلال ما نعدده فى بساطة نشاطاً . ولا يعنى ذلك أن الاختلاف المرجأ الذى يتبع الاختلافات يأتى قبلها فى صورة حاضر بسيط وحيدى وغير معدل . الاختلاف المرجأ هو الأصل غير الكامل وغير البسيط ، وهو البناء الأصل والمثير للاختلافات .

وعما أن اللغة التى يملها سوسير تصنيفاً لم تأت من السماء ، فمن الواضح أن الاختلافات قد أنتجت ، وهى التأثيرات المنتجة . ولكنها تأثيرات ليس سببها موضوعاً أو مادة ، أو شيئاً بصفة عامة ، أو كياناً موجوداً فى مكان ما ، بحجب نفسه عملية الاختلاف . وإذا كان مثل هذا الوجود متضمناً فى المفهوم العام للسبب ، فلا بد أن تتكلم عن التأثير بلا سبب ، وهو ما سيقدنا سريعاً إلى التوقف عن الكلام عن التأثيرات . وقد حاولت أن أشير إلى عرج الطريق المسدود الذى يفرضه هذا النظام ، وهذا بالتحديد عن طريق « الأثر » (trace) وكأنا الأثر ليس سبباً فهو كذلك ليس تأثيراً ، ولا يستطع بنفسه ، إن هو فصل عن سببه ، أن يسبب المخالفة أو المجاوزة المطلوبة .

وعما أنه ليس هناك حضور قبل الاختلاف السيميولوجى أو خارجه ، فإننا نستطيع أن نرد ما كتبه سوسير عن اللغة إلى العلامات بعامة : اللغة ضرورية ليصبح الكلام مفهوماً ، وليتبع جميع تأثيراته ، ولكن الكلام ضرورى لتدعيم اللغة . وعند الرجوع إلى التاريخ ، فإن حقيقة الكلام تأتى دائماً أولاً^(٥) .

وإذا احتفظنا على الأقل بالحلقة ، إن لم يكن بمضمون المطلب الذى صاغه سوسير ، فسوف نعبّر باصطلاح « الاختلاف المرجأ » عن الحركة التى تتكون بها اللغة ، أو أى نظام شفرى ، أو أى نظام للإشارة بصفة عامة ، بما هو - تاريخياً - نسج من الاختلافات . والاصطلاحات : « تتكون » ، « تتبع » ، « تخلق » ، « وحركة » ، « تاريخياً » ... الخ ، لا ينبغي أن تفهم فى كل ما تتضمنه بلغة الميتافيزيقيا التى أخذناها عنها فحسب ، وإلا كان علينا أن نبين كيف أن مفاهيم الإنتاج ، والتكوين ، والتاريخ ، تبقى من هذه الناحية كاليات بالنسبة لمجال المناقشة هنا . والبرهان قد يأخذنا ذلك بعيداً جداً فى اتجاه نظرية تمثيل « الدائرة » التى يدرأها قد أحاطت بنا . إننى أستخدم هذه الاصطلاحات ومفاهيم أخرى عدة هنا لجرد ملامحتها الاستراتيجية ومن أجل الإعداد لقدم النظام الذى تشكله عند النقطة التى أصبحت الآن غاية فى الحسم .

وعلى أية حال ، فلا بد أننا قد فهمنا - بفضل الدائرة التى أحاطت بنا أن الاختلاف المرجأ ليس ثابتاً أو متطوراً ، وليس بناتياً أو تاريخياً . وسيفيض مغزى هذه المخالفة الإعلامية تماماً إذا اعترض البعض عليها على أساس أقدم التعارضات الميتافيزيقية . مثال ذلك مقارنة أحد الآراء المنتجة برأى آخر تصنيفى بناتى ، أو بالعكس . فهذه التعارضات لا تتصل مطلقاً بالاختلاف المرجأ ، وهذا - بلاشك - ما يجعل التفكير فيه صعباً وغير مريح .

وإذا فكرنا الآن فى السلسلة التى ينحصر لها الاختلاف المرجأ ، تبعاً للسياق وبعدد معين من البدائل غير المترافدة ، فسوف يتساءل البعض عن السبب فى بلجوتنا إلى مفاهيم مثل « التخطئ » و « التباعد » ، وبلجوتنا إلى « إضافة » أو « عقاقير » ، وسنلجأ عما قريب إلى كلمات أكثر غرابة^(٦) .

لنبدأ مرة أخرى . الاختلاف المرجأ هو ما يجعل حركة التعبير ممكنة . حالة ما إذا كان كل عنصر يقال إنه « موجود » أو يظهر على مسرح الوجود مرتبطاً بشئ آخر خارج عنه ، وإن كان محظوظاً بطابع عنصر ماضى ، وبجاءلاً نفسه فضلاً عن كشف بحكم علاقته بعنصر مستقبل ، وعلاقة هذا الأثر بما يطلق عليه المستقبل ليست بأقل من علاقته بما يطلق عليه الماضى . وهو يكون ما يطلق عليه الحاضر بهذه العلاقة بينه وبين ما هو ليس ماضياً ، وليس مستقبلاً يمكن أن يعد حاضراً معدلاً . وحتى يكون له وجود ، فلا بد من مدة زمنية تفصله عن ما هو ليس إياه . ولكن المدة الزمنية التى تكونه فى الحاضر لا بد أيضاً بالطريقة نفسها أن تقسم الحاضر نفسه

التي تنطلق لكي تصف الوقت أو الآن ، هي ببساطة سلبية للغاية ، تبعد عن نفسها أي تعدد أو تركيب ، وهذا تصبح متعددة بشكل مطلق . وهي ليست كلاً متناً في ذاته يمكن أن يكون له المظهر أو التعدد النوعي ، الذي يمكن أن يرتبط خارجياً بآخر من نوعه ، بل هي - على العكس من ذلك - علاقة بالبسيط مختلفة اختلافاً تاماً (٩) .

أما كويريه فهو أكثر تخصيصاً في عبارته التالية اللاحقة للنظر : « علاقة مختلفة - *differentie Beziehung* ، يمكن أن نقول : علاقة مثيرة للاختلاف » . وفي الصفحة التالية نقرأ في نص آخر لجيبل : « هذه العلاقة هي الموجود بما هو علاقة مختلفة » . ونجد أيضاً عبارة أخرى لكويريه : « اصطلاح مختلف يفهم هنا بمعنى إيجابي » .

إن كتابة « مثير للاختلاف » أو « الاختلاف المرجأ » كان من الممكن أن تفيد في ترجمة جيبل في هذه المسألة على وجه التحديد ، وهي مسألة حاسمة في نصه ، بدون أي إضافات أخرى . الترجمة كانت ستكون عندئذ ، وكما يجب أن تكون أي ترجمة ، نقلاً من لغة إلى أخرى . وطبعاً أن أذكر مؤكداً أن كلمة الاختلاف المرجأ يمكن أن تستخدم في حالات أخرى أيضاً ، لأنها لا تشير إلى نشاط الاختلاف الأساسي فحسب ، بل تشير أيضاً إلى التحول المطول إلى التأجيل . على ألا كذلك استخداماً أكثر أهمية ، فكل الرغم من الصلات العميقة جداً بين الاختلاف المرجأ ومناقشات جيبل (كما يجب أن نقرأ) فإنه يمكن - عند نقطة معينة - أن تنفصل إلى حد ما عنها ، أو أن تقوم بنوع من الزلزلة أو من التنحية تجاهها . والابتعاد التام عن لغة جيبل لا معنى له ، ولا يمكن مطلقاً أن يكون محتملاً ، ولكن هذا الزلزلة أساسي ومحدود إلى أبعد مدى في آن واحد . وقد حاولت أن أشير إلى مدى فصل هذه التنحية في كتابات أخرى . ولكن من الصعب في هذه المسألة الكلام بإيجاز . وهكذا فإن الاختلافات « تنتج » مختلفة عن طريق « الاختلاف المرجأ » ولكن ماذا يختلف ، أو من يختلف ؟ أي ما الاختلاف المرجأ ؟ وهذا السؤال نصل إلى مرحلة أخرى ومصدر آخر للمشكلة .

ماذا يختلف ؟ من يختلف ؟ ما الاختلاف المرجأ ؟ إذا أجبت عن هذه الأسئلة قبل فحصها بوصفها أسئلة ، وقبل مراجعتها ومناقشة شكلها (حتى ما يبدو طبيعياً وضرورياً بالنسبة لها) سوف نهبط عن المستوى الذي وصلنا

وكل ما يمكن إدراكه على أساسه ، أي كل كيان ، وبالأخص المادة أو الموضوع بلشتا الميتافيزيقية . ولأن هذه المدة الزمنية تكون نفسها وتنقسم ديناميكياً ، يكون في مقدورنا أن نسميها « التباعد » (*spacing*) ، فالزمن يصبح مكانياً ، والمكان يصبح زمنياً (الإطالة *temporalizing*) . وما أضر أن أطلق عليه اسم الكتابة الأولى ، أو الأثر الأول ، أو الاختلاف المرجأ ، هو تكوين الحاضر « كأساس » وغير بسيط ، أي بوصفه تركيباً غير أساسي للأثار والرواسب لكي تنتج هنا - بصورة قياسية ومؤقتة - لغة سامية وذات علاقة بالفيثوميزولوجيا ، سوف يظهر وشيكاً عدم كفاءتها . والاختلاف المرجأ هو في الوقت نفسه إطالة ومباعدة (١٠) .

ألا نستطيع ببساطة وبدون كتابة جديدة ، في وجود هذه الحركة الإيجابية لإنتاج الاختلاف المرجأ الذي لم يكن له أصل أن نطلق عليها لفظ « التخالف » (*differentiation*) ؟ وقد تعني هذه الكلمة ، ضمن دلالات مضطربة أخرى ، شيئاً من الوحدة المضوية . أو الوحدة الأساسية المتجانسة ، التي ستتشم في النهاية ، وتقبل فعل الاختلاف . والأكثر من ذلك أن قيام هذه الكلمة على الفعل « يتخالف » (*differentiate*) يلقي التعبير الموجز الخاص بالانقاف والتأخير المطول أو « الإرجاء » . وبالمناسبة فلن أدين لكويريه بعبارة قرأتها في نص بعنوان « جيبل في بيتا » (١١) . ويورد كويريه في هذا النص مقاطع طويلة من منطق بيتا في الألمانية ويقدم ترجمة لها . ويصادف كويريه مرتين في نص جيبل عبارة « *differentie Beziehung* » . وهذه العبارة (تعني « مختلف ») ذات الأصل اللاتيني نادرة جداً في الألمانية ، وأعتقد أنها نادرة أيضاً عند جيبل الذي يستخدم كلمتي *ungleich* و *verschieden* ، عندما يعلق على الاختلاف *Unterschied* وعلى التنوع الكيفي *Verschiedenheit* . وهو يستخدم كلمة « مختلف » بالتحديد في النقطة التي يناقش فيها الزمن والموجود . وقبل أن نأتي إلى ملاحظة كويريه القيمة ، علينا أن نلقي نظرة على بعض الفقرات عند جيبل كما ترجمها كويريه :

لأن المطلق لحظة تتعارض مع المتطابق ذاتياً ، فهو ببساطة السلب . ولما كان المطلق يمثل الشمولية ، فإنه يعيد بعمامة الغرض أو الأحد ، ولكنه يربط نفسه هوراً بالآخر ، ويبقى نفسه عن طريق عملية الإلغاء هذه . والحد ، أو لحظة الوجود ، أو كلمة « هذا »

إليه الآن . فلو قبلنا شكل السؤال بمعناه وبتركيبه (ماذا ؟ ومن ؟) فلا بد أن نتعرف بأن الاختلاف المرجأ مشتق وعارض وحكوم ومنظم منذ نقطة البداية بما هو موجود كائن وقادر على أن يكون شيئاً أو قوة أو حالة . ويمكن أن نسيغ عليه كل الأسماء . وهو « ما » أو موجود كائن بما هو فاعل أو « من » . وفي الحالة الأخيرة لابد أن نتعرف ضمناً بأن الموجود الكائن (بما هو كيان موجود بذاته مثلاً ، أو بوصفه مدركاً) لابد في النهاية أن ينتج عنه الاختلاف : إما تأخيراً أو إبعاداً لثباته عن إشباع « الحاجة » أو « الرغبة » وإما اختلافاً عن نفسه . ولكن لا يمكن في أي من هذه الحالات أن « يتكون » مثل هذا الموجود الكائن نتيجة للاختلاف المرجأ .

وإذا رجعنا الآن مرة أخرى إلى الاختلاف السيميولوجي ، فإذا ذكرنا سوسير على الأخص ؟ لقد قال : « اللغة التي تتكون من الاختلافات وحدها ليست وظيفة للإنسان المتكلم » . ويتضمن هذا أن الإنسان (المائل ذاتياً أو المدرك لذاته أو لتأثيرات الذات) مدرج في اللغة أي أنه « وظيفة » للغة . فهو لا يصبح إنساناً متكلماً إلا بمطابقة كلامه (حتى في الحلق أو في « التبدى » السابق) لنظام القرائين اللغوية بما هو نظام قائم على الاختلافات ، أو مطابقتها على الأقل للقانون العام للاختلاف المرجأ ، والتمتازه بقانون اللغة الذي يسميه سوسير « اللغة بدون كلام » . « فاللغة ضرورية لتصبح الكلمة المنطوقة مفهومة ولكي تنتج كل آثارها »^(١٠) .

وإذا كنا نؤكد - على سبيل الافتراض - التعارض الحاد بين الكلام واللغة ، فإن الاختلاف المرجأ لن يصبح نشاطاً للاختلافات في داخل اللغة فحسب ، ولكنه سيصبح علاقة للكلام باللغة ، والمتكلم الذي يتضمن على كذلك أن أعبره من أجل أن أتكلم ، والإشارة الصاعقة التي أقدمها ، والتي تناسب اللغويات بالمعنى الدقيق نفسه الذي تناسب به علم السيميولوجيا العام (علم العلامات) ، فهو يمثل جميع العلاقات بين الاستخدام والصفة الشكلية من جهة ، وبين الرسالة والشفرة الخاصة الخ ... من جهة أخرى .

وقد حاولت في مواضع أخرى أن أثبت النظر إلى أن هذا الاختلاف المرجأ في داخل اللغة ، وفي العلاقة بين الكلام واللغة يحول دون الفصل الأساسي بين الكلام والكتابة الذي أراد سوسير ، التزاماً منه بالفكر التقليدي ، أن يبينه في مستوى آخر من عرضه للموضوع . فاستخدام اللغة ، أو توظيف أي شفرة من الشفرات التي تتضمن

نشاطاً للأشكال - دون أن يكون لها أساس محدد أو ثابت - يتضمن كذلك استيفاء وامتداداً للاختلافات ، وتباعداً وإطالة ، ونشاطاً للإشارات . وهذا النشاط لابد أن يكون ضرباً من النقش الذي يصيب الكتابة أو كتابة أولية ليس لها أصل قائم في الوقت الراهن وليس لها جسر عبور . ومن هنا يأتي العبور المنتظم ، وتحول علم العلامات العام (السيميولوجيا) إلى علم للنحو ، حيث يقوم هذا العلم الأخير بمهمة النقد لكل ما يدخل في علم السيميولوجيا - بما في ذلك مفهوم السيميولوجيا المادي للعلامات - بما يحفظ بكل المسلمات الميتافيزيقية التي تتعارض مع موضوع الاختلاف .

وربما أقربنا باعتراض يقول : من المؤكد أن الشخص لا يصبح إنساناً متكلماً إلا من خلال تعامله مع نظام الاختلافات اللغوية ، أو لنقل إنه لا يصبح إنساناً قادراً على التعبير (سواء بالكلام أو بالعلامات الأخرى) إلا بدخوله في نظام الاختلافات . وهذا المعنى ليس من المؤكد أن المتكلم أو المعبر لم يكن له حضور ذاتي - مدام يتكلم ويعبر - إلا من أجل نشاط الاختلاف المرجأ اللغوي أو السيميولوجي للإنسان تجاه الكلام أو علاماته ، أي الحضور الذاتي للفرد في إطار رمي صامت وحديس ؟

هذا التساؤل يفترض إذن إمكانية نوع من الإدراك سابق على العلامات وخارج عن نطاقها ، مع استبعاد كل إشارة وكل اختلاف مرجأ ، بل يفترض - فضلاً عن ذلك - أن الوعي قادر على أن يستجمع ذاته في حضوره الخاص ، حتى قبل أن تتوزع علاماته في الفضاء وفي العالم .

ما الوعي إذن ؟ وماذا تعني كلمة « وعي » ؟ الأغلب أن الوعي في صيغة « المعنى » نفسها لا يفهم بكل تحويراته إلا على أنه حضور ذاتي أو إدراك ذاتي للحضور . وما ينطبق على الوعي هنا ينطبق أيضاً على ما يطلق عليه الوجود الذاتي عموماً .

وكما أن صنف الشخص لا يمكن إدراكه ، ولم يتيسر إدراكه في يوم ما دون الإشارة إلى الحضور ، فكذلك الأمر بالنسبة إلى الشخص بوصفه وعياً ، إذا لم يتيسر إظهاره قط إلا بوصفه حضوراً ذاتياً .

وهكذا فإن الزمة التي تنسب إلى الوعي تعني أن مزجة قد نسبت إلى الحاضر . وحتى إن كانت الصفة المؤقتة السامية للإدراك توصف بتسحق كما يصفها هسرتل Husserl ، فإن القدرة على التركيب والتجميع الدائم للأثار هو ما يقضي دائماً على « الوجود الحي » .

اتبعنا نفس المنطق - أو علم المنطق ذاته - فلن يلقى ذلك حقيقة أن الفلسفة تعيش في الاختلاف المرجأ وتنبع منه . وأنها بذلك تعنى نفسها تماماً عن « المثال » وهو غير المتطابق . فلنأثقل هو بالتحديد الاختلاف المرجأ ، والانتقال التحول والتبس من اختلاف إلى آخر ، أى من أحد أطراف المتعارض إلى الآخر . وهكذا نستطيع أن نتناول كل الأزواج المتعارضة الى تقوم عليها الفلسفة والتي تعيش من خلالها لغتنا ، لا لرى المتعارض يتبدد ، ولكن لتبرز ضرورة جعل أحد الأطراف يبدو كالاختلاف المرجأ للطرف الآخر . ويبدو الآخر « مخالفاً » داخل الترتيب النظامى للمثال (مثلاً : المعقول كاختلاف من « الحسوس » أو كحسوس متخالف ، والمفهوم كحسوس مختلف مثير للاختلاف ؛ والحياة كإداة مختلفة ومثيرة للاختلاف ؛ والعقل كحياة مختلفة ومثيرة للاختلاف ؛ والثقافة كطبيعة مختلفة ومثيرة للاختلاف ، وكل ما يعبر عن أشياء غير المجتمع والحربة والتاريخ والروح ... الخ فهو مختلف ومثير للاختلاف ، أى طرف في الاختلاف المرجأ) . ومن باب الكشف عن « المثال » كاختلاف مرجأ معرض دوماً لمائل الاختلاف ومائل التكرار .

وهذه أفكار متعددة للغاية يمكن ربطها عند نيتشه بعلم دراسة الأمراض الذى يساعد دائماً في تشخيص مرواحات وحيل أى شيء يتكرر في اختلافه المرجأ . كما يمكن ربط هذه الأطراف بكل الأفكار الرئيسية للتفسير الإيجابي الذى يستبدل السعى الدائب لحل الرموز من الكشف عن الحقيقة بوصفها تصوريا للشيء ذاته في حضوره . والنتيجة هي شفرة بلا حقيقة أو على الأقل نظام شفرى لا يخلص لقيمة الحق التي تصبح عندئذ فقط وظيفة فهم ، وتسجيل وتحديث .

وبهذا سوف نطلق كلمة الاختلاف المرجأ على ذلك التنافر « الإيجابي » (أى التحريك) للقوى المختلفة للاختلافات بين القوى الذى يضعه نيتشه في مواجهة النظام الكلى للقواعد الميتافيزيقية حينما يتحكم هذا النظام في الثقافة والفلسفة والعلوم .

ومن الواضح تاريخياً أننا يمكن أن نعد ذلك علماً للطاقة أو اقتصاداً للقوى يرمى إلى إثارة التساؤل حول أولية المحصور بوصفه وعياً ، وهو أيضاً فكرة رئيسية في فكر فرويد ، إذ يجد حنده أيضاً ما يشكل نظرية للشفرة أو الآثار ، وعلماً آخر للطاقة . والتساؤل حول مرجعية الوعى هو أولاً وأخيراً قائم على الاختلاف . والمينان المحظان ظاهرياً للاختلاف

وهذه الميزة هي جوهر الميتافيزيقا ، والمصدر الفعلي لفكرنا بقدر ما هو سجين في لغة الميتافيزيقا . ولا نستطيع كسر حدود هذا الالتئاق الآن إلا بإثارة هذا المعنى للمحضور وهو ما وضعه هيدجر بالتحديد اللاهوى الوجودى للكيان . وإثارة هذا المعنى للمحضور عن طريق دراسة لا بد وأن تكون ذات طبيعة خاصة للغاية ، فلنا تثير الجدل حول الميزة المطلقة لهذا الشكل أو الدور للمحضور بعمامة ، أى للوعى بوصفه معنى أو مقصداً في المحضور الذاتى .

وهكذا لا يصعب المحضور وبالأخص الوعى الشكل النسبى المحلوى للمحضور ولكنه يصبح « تحديداً » و « نتيجة » . والمحضور تحديد ونتيجة داخل نظام لم يعد نظاماً للمحضور بل نظاماً للاختلاف المرجأ ، لا يسمح بالتعارض بين الإيجابية والسلبية بنفس القدر الذى لا يسمح به بالتعارض بين السبب والنتيجة ، أو عدم التحديد والتحديد ... الخ . فظام من هذا النوع لا بد أن يستمر في العمل تبعاً لفردات الشيء الذى يريد أن يلقى تحديده ، ولو مجرد أن يدل على الوعى بوصفه تحديداً أو نتيجة لأسباب استراتيكية يمكن التحقق منها والتفكير فيها بطريقة منظمة . وقبل أن تبدو تابعين لهيدجر بهذا الشكل الأساسى الواضح ، فلعلنا أن هذا كان أيضاً اتجاه نيتشه وفرويد . فلعلم أن كليهما شكك في اليقين المظمن بالوعى ، وذلك بطريقة مشابهة جداً لما فعله هيدجر . وجدير بالذكر أن كليهما فعل ذلك بدءاً بفكرة الاختلاف المرجأ . وتظهر هذه الفكرة حرفياً في كتاباتها في أكثر المواضع حسماً . ولأن أطيل هنا بل سأسترجع قول نيتشه إن « النشاط المهم والرئيسى غير مدرك » ، وأن الإدراك نتيجة لقوى لا تتميز دون غيرها من حيث الجوهر والطرق والشكليات . فالقوة نفسها لا تكون حاضرة أبداً ، بل هي نشاط للاختلافات والكميات . وصوماً لا توجد قوة بدون الاختلاف بين القوى ، وهنا يعد الاختلاف الكى أكثر أهمية من مضمون الكم ومن الكم المطلق نفسه .

ولذا فالكم نفسه لا يتفصل عن الاختلاف الكى . والاختلاف الكى هو جوهر القوة وعلامة القوة بالقوة . وتحليل قوتين متساويتين ولو في اتجاهات متعارضة هو ضرب من الومح الساذج ، وحلم إحصائى تفرق فيه الحياة في الوقت الذى تبده الكيمياء ^(١١) .

أليس فكر نيتشه كله نقداً للفلسفة كمدم اهتمام عمل بالاختلاف ونكتظام للاختزال أو للقمع غير المبالى ؟ وإذا

المرجأ يرتبطان معاً في نظرية فرويد : الاختلاف بمعنى التمييز والتفرق والاعتراف . أى التباعد spacing ، والتأجيل بمعنى الالتفاف والتأخير والإبدال والتحفظ ، أى الإطالة temporalizing . ولنسترجع فقط ما يلي :

١ - لا تنفصل مفاهيم الأثر والتطريق وقوى التطريق عن مفهوم الاختلاف . وكما يقول فرويد لا يمكن وصف أصل الذاكرة وأصل النفس عموماً بوصفها ذاكرة (واعية أو غير واعية) إلا بأخذ الاختلاف بين بدايات التطريق في الحسبان . فليس هناك تطريق بدون اختلاف وليس هناك اختلاف بدون أثر .

٢ - يمكن تفسير كل الاختلافات المتطفلة بإحداثيات الآثار غير الواعية وبعملية النقص على أنها لحظات من الاختلاف المرجأ ، بمعنى « الاحتفاظ باحتياطي » . وتبعاً للحظة التي نحدد دائماً تفكير فرويد ، توصف حركة الأثر بأنها جهد يبذل من قبل الحياة لحاية نفسها بتأجيل اللحظة الحطرية أو بتكوين احتياطي . وجميع التناقضات المفاهيمية التي تتخلل فكر فرويد ترجع كل مفهوم إلى الآخر ، كحركات الالتفاف داخل اقتصاد الاختلاف المرجأ . فكل مفهوم هو المفهوم الآخر موجبلاً ، وكلاهما يختلف عن الآخر . كل منهما هو الآخر في الاختلاف المرجأ ، والاختلاف المرجأ عن الآخر . وهكذا يقال إن كل تناقض يبدو في ظاهره صارماً وغير قابل للاختزال (المتعارض بين الأول والثانى مثلاً) يكون في وقت ما « تحيلاً نظرياً » . وهذه الطريقة أفضأ لأن الاختلاف بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع مثلاً ، ما هو إلا اختلاف مرجأ في شكل التناقض (وإن كان مثل هذا التل يشتمل كل شيء ويتصل بكل شيء) . ويقول فرويد في ما وراء مبدأ اللذة :

يحل مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة بسبب تأثير فراز الأنا لحب البقاء . ولا يتخلل مبدأ الواقع عن مقصد الحصول على اللذة في النهاية . ولكنه مع ذلك يطالب بتأجيل الإشباع وينعذه ، كذلك بالتخلل عن عدد من إمكانات الوصول إلى الإشباع ، وبالسباح الموقت لعدم اللذة بوصفها خطورة على الطريق الطويل وغير المباشر إلى اللذة^(١٧) .

وهنا نلمس أكثر التقاط غموضاً ، الفز الحقيقي للاختلاف المرجأ وانقسام مفهوماته بانفصال غريب . ولكن لا يجب اتخاذ قرار بمثل هذه السرعة . كيف نستطيع

أن نتصور الاختلاف المرجأ بوصفه التناقض أو انطفافاً منظماً يهدف دائماً ، وداخل عصر التجاليل ، إما إلى إيجاد اللذة الثانية أو إيجاد المحصور الذي أرجأه الحسبان (سواء الواعي أو غير الواعي) ، وكيف تتصور في الوقت نفسه الاختلاف المرجأ من ناحية أخرى بوصفه علاقة بوجود مستحيل ، وإنفاقاً بدون احتياطي ، وغشارة للمحصور لا يمكن إصلاحها واستنفاداً للطاقة لا يمكن العاقبة ، أو كيف نتصوره بوصفه غريزة موت وعلاقة بالآخر المطلق تبدو كأنها تحطم أى اقتصاد ؟ من الواضح - بل هو الواضح ذاته - أن النظام أو اللانظام أو التجاليل والآخر المطلق ... الخ ، لا يمكن تصورها معاً .

وإذا كان الاختلاف المرجأ هو ذلك العنصر الذي لا يمكن إدراكه ، أليس من الواجب أن نسرع بإيضاحه ، وأن ندخله في عصر الوضوح الفلسفي ، وبهذا نبدل سريعاً شخصيته السراية ولا منطقيته بالحساب الذي لا يخطئ ، والذي نعرفه تماماً بما أننا قد اعترفنا بمكانته وضرورته ووظيفته داخل بناء الاختلاف المرجأ ؟ وقد أخذ ما يمكن تفسيره فلسفياً في الحسبان في نظام الاختلاف المرجأ كما تحسبه الآن . لقد حاولت في موضع آخر^(١٨) أن أشير إلى ما يمكن أن يكون بناء علاقة قوية « وعلمية » بمعنى جديد بين « اقتصاد محدود » - لا دخل له بالإنفاق بدون احتياطي أو بالمولد أو بالتعرض للامعقول ... الخ - وبين « اقتصاد عام » أو نظام يهتم بكل ما هو صريح . وهو علاقة بين اختلاف مرجأ لا ما يفسره وبين اختلاف مرجأ لا يمكن تفسيره ، يتحدد فيه المحصور التام بلا غشارة مع الحسارة التامة ، أو الموت . ويتدهم هذه العلاقة بين نظام محدود ونظام عام فلنا تحول المشروع الفلسفي ذى العنوان المميز للهيكلية ويندوه من جديد .

ولا تتضمن الخاصية الاقتصادية للاختلاف المرجأ بأى شكل من الأشكال إمكانية إستعادة المحصور المؤجل ، أو أنه يتساوى مع استئثار يؤجل بدون خسارة ولمدة معينة بحسب عرض المحصور ، أى الإدراك الحلى للفائدة أو فائدة الإدراك الحلى . وعلى العكس من التفسير الميتافيزيقي والمجلد والميجل للحركة الاقتصادية للاختلاف المرجأ ، لا بد أن نتعرف بلعبة يكسب فيها من يخسر ، ومن يخسرها يكسبها في كل مرة - وإذا كان العرض المتحول يبقى إلى حد ما متغيراً بصورة نهائية وغير قابل للاختزال ، فليس ذلك لأن موجوداً يمتد يبق غائباً أو مخفياً ؛ ولكن لأن الاختلاف المرجأ يضمننا في علاقة مع ما يجاوز بديل المحصور أو الغياب

أما فهم بالإشارة فقط - الشبكة التي تلخص «العصر» وتسوده، حيث نعيش فيه بوصفه تعديداً لعلم الوجود. وعلم الوجود (ontology) هو علم حضور الكائنات والكيونة. والاختلاف المرجأ هو ما يدفع أومحرك أويثير سيطرة الكائنات. ومن هنا فإن التساؤل الذي يثيره فكر الاختلاف المرجأ هو تعديد الكائن في الحضور أوفي الكيونة.

ولا يمكن أن تثار، أو أن تفهم هذه المشكلة، بدون أن يطالعنا الاختلاف بين الكائنات (beings) والكيونة (beingness). والنتيجة الأولى هي أن الاختلاف المرجأ ليس كائناً حاضراً مهما جعلناه فريداً ورئيسياً وفعالاً. فهو لا يسيطر، ولا يتحكم ولا يمارس أى سلطة في أى مكان. كما أنه لا يبدأ بحرف كبير. وليس الأمر فقط أن الاختلاف المرجأ لا يملك له، بل إن الاختلاف المرجأ يبلغ أن يكون تدميراً لكل ملكة. وهذا بالطبع ما يجعله تهديداً ومثيراً للخوف لدى كل ما يرغب في عالم في داخلنا، سواء أكانت حاضرة في الماضي أم المستقبل. وباسم هذه الملكة سنلوم الاختلاف المرجأ إذا وجدناه في الطريق لنأخذ الحرف الكبير، خوفاً من أن يرغب في التحكم.

أبغى ذلك إذن أن الاختلاف المرجأ يجد مكانه في انتشار الاختلاف بين الوشوي وحقيق الوجود كما ندركه، وكما يدرك عصرنا نفسه في داخله، وبخاصة عبر فكر هيدجر الذي لا يمكن تجنبه؟

لا توجد إجابة بسيطة عن هذا السؤال. ومن ناحية خاصة، فإن الاختلاف المرجأ ما هو إلا الانتشار التاريخي والزمني للكيونة أو للاختلاف الوجودي. ويدل حرف الـ (a) في الاختلاف المرجأ difference على حركة هذا الانتشار.

ومع ذلك، ألا يزال الفكر الذي يدرك معنى أو حقيقة الكيونة (Being)، (وتعديد الاختلاف المرجأ بوصفه اختلافاً وجودياً وحقيق الوجود، أى اختلاف يدرك داخل أفق مشكلة الكيونة)، ألا يزال ذلك الفكر ضمن الآراء الميتافيزيقية للاختلاف المرجأ؟ لعل انتشار الاختلاف المرجأ ليس حقيقة الكيونة أو زمنيها فقط. وربما كان لابد أن نحاول التفكير في تلك الفكرة التي لا يسمع بها من قبل، أو ذلك السياق الصامت، أبغى بالتعديد أن تاريخ الكيونة (الذي تنفك فكرته مع المذهب العقلاني اليوناني الغربي) مجرد زمن للاختلاف بما أنه هو نفسه قد نتج عبر الاختلاف الوجودي. وهنا أصبح من غير الممكن أن نطلق

(وإن كنا بالضرورة لا نتصرف). ويستبعد بدليل معين يطلق عليه هرويد الاصطلاح الميتافيزيقي «اللاوي» من كل عملية عرض مطلوب فيها أن يظهر بنفسه. وكما نعرف فإن اللاوي في هذا السياق ونحت ذلك العنوان ليس حضوراً ذاتياً محكماً، وفعالاً وفعالاً. هو مختلف بمعنى أنه منسوج بلا شك من اختلافات، وأنه أيضاً يرسل ويوفر محليين ومفوضين، ولكن لا توجد فرصة للمفوض في أن «يكون» أو أن يوجد أو أن يصبح نفسه. كما أن الفرصة في أن يكون واقعياً أشد صعوبة من ذلك. وبهذا المعنى وعلى عكس جدال قديم يدل على الاتجاه الميتافيزيقي الذي اتخذه ذلك الجدل دائماً، لا يمكن تصنيف اللاوي «بوصفه شيئاً» مثلاً لا يمكن تصنيفه كأى شيء آخر. فهو ليس «شيئاً» إلا في كونه شيئاً متخفياً أو متضامناً. ويشير هذا البديل الجذري البعيد عن أى شكل ممكن للوجود بنتائجه التي لا يمكن اختزالها، أو تأثيراته المزعجة. ومن حيث المبدأ فإن الحديث الميتافيزيقي للفينومينولوجيا أولفة الحضور والغياب لا يصلح لوصف هذه التأثيرات أو لفهم الآثار «اللاوادية» (لا توجد هناك آثار «واحية»).

ونحن بناء التأثير الذي يتكلم عنه هرويد من أن نفهم الإطالة على أنها تعديد جدلي بسيط للحضور، فهذا أقرب إلى الفينومينولوجيا المتعالية (transcendental phenomenology). وهو يعصف الحضور بوصفه تركيباً مستمراً وأساسياً يرجع دائماً إلى نفسه، أبغى إلى ذاته المهيمنة والمهيمنة من خلال الآثار المستبقاة والتفراغات الممتدة. فع بديل «اللاوي» أصبح إلزاماً علينا أن نبحت في آفاق الحضورات الممتدة - الماضية والمستقبلية - بل وفي «ماض» لم يكن ولن يكون حاضراً على الإطلاق، ولن يتج «مستقبل» أبداً في شكل حضور. ومن هنا فإن مفهوم الأثر لا يتساوى مع مفهوم الاستبقاة أو مفهوم أن يكون ماضياً ما كان حاضراً. لذا فإن الأثر لا يمكن إدراكه وكذلك الاختلاف المرجأ، على أساس الحاضر أو حضور الحاضر.

وبعبر إيمانويل ليفاناس بالمعادلة: «الماضي الذي لم يكن حاضراً قط» - وبطريقة بعيدة عن أساليب التحليل النفسي - عن الأثر ولغز التبدل المطلق، أى الآخر (other). ويتضمن فكر الاختلاف المرجأ على الأقل داخل هذه الحدود ومن وجهة النظر تلك، نقد علم الوجود القديم كما يعرضه ليفاناس. ويشكل مفهوم الأثر مثله في ذلك مثل الاختلاف المرجأ - عبر هذه الآثار المختلفة والاختلافات بين الآثار كما يفهمها نيتشه وفرويد وليفاناس، الذين تذكر

وهرويد وليقياناس ، وفى أعال هيدجر بصفة خاصة .
والأخير يثير لدينا التساؤل حول جوهر الحضور ،
أو حضور الحاضر .

ما الحاضر ؟ وما إدراك الحاضر في حضوره ؟ لنفكر مثلاً
في النص المكتوب في عام 1946 تحت عنوان Der spruch
des anaximander . هنا يذكرنا هيدجر بأن نسيان
الكيونة نسيان للاختلاف بين الكيونة والكائنات :

« ولكن هدف الكيونة (Being) هو أن

تكون كيونة الكائنات (Beings) . والشكل
اللغوي لهذه الإضافة المبهجة والمتعددة المعاني
يدل على نشوء للحاضر أو مصدره من خلال
الحضور . ولكن بالكشف عن هذين (النشوء
أو المصدر) يبقى جوهر هذا المصدر مخفياً .

وليس جوهر هذا المصدر فقط هو
ما لا يتحدد ، بل لا يتحدد أيضاً العلاقة
البسيطة بين الحضور والحاضر . ويبدو منذ
البداية أن الحضور والكائن الحاضر كلاهما شيء
مختلف . والحضور يصبح بدون أن نحس
موجوداً . ويصبح جوهر الحضور ، ومن ثم
الاختلاف بين الحضور والحاضر ، منسياً .
ونسيان الكيونة هو نسيان الاختلاف بين
الكيونة والكائنات » (1) .

وبالتنبية إلى الاختلاف بين الكيونة والكائنات (وهو
اختلاف يتم إلى علم الوجود) على أنه الاختلاف بين
الحضور والحاضر ، يطرح هيدجر افتراضاً ، أو في الحقيقة
بمجموعة افتراضات . وليس في نيتنا هنا أن نقنعها ، بل
أو تسرع ، ولكن أن نقلها بكل ما فيها من استفزاز قوي .
لنفكر في الأمر ملياً . ما يريد هيدجر أن يلفت النظر إليه
هو أن الاختلاف بين الكيونة والكائنات الذي نسميه علم
المتافيزيقيا قد اختفى بدون أن يترك أثراً . فالأثر المحدد
للاختلاف قد غرق بعيداً عن أعيننا . وإذا اعترفنا بأن
الاختلاف المرجح هو نفسه شيء مختلف عن الحضور والغياب
وأنه محدث آثاراً ، فقد أصبحنا نناقش نسيان الاختلاف بين
الكيونة والكائنات ، ومن ثم لا بد أن نتكلم عن اختفاء أثر
الأثر . وهذا بالتأكيد ما تتضمنه هذه الفقرة من
Der Spruch des Anaximander :

« إن نسيان الكيونة جزء من جوهرها
الذي تحفيه . وهذا النسيان يرتبط جوهرياً

عليه حتى كلمة زمن (epoch) ، لأن مفهوم الزمنية
(epochality) ينتمي إلى التاريخ بوصفه تاريخ الكيونة .
والكيونة لم تكن دائماً ذات معنى وتذكر ، ولا تترك على
هذا الأساس إلا بإخفاء نفسها وراء الكائنات . وهكذا ،
فإن الاختلاف المرجح يمكن عله بشكل خاص وغريب
« أسبق » من الاختلاف الوجودي ومن حقيقة الكيونة .
ويمكن أن نطلق عليه في زمننا هذا لمبة الآثار ؛ فهو أثر لم
يعد ينتمي إلى أفق الكيونة ، بل ينشأ ويتحدد معنى الكيونة
فيه من خلال هذه اللبة . إن لمبة الآثار أو الاختلاف المرجح
التي ليس لها معنى ولا وجود ، هي لمبة بدون انتهاء .
ولا يمكن إيجاد تدهيم أعمق للوحة الشطرنج هذه التي
لا قاع لها ، حيث تجري لمبة الكيونة .

وربما كانت تلك هي الطريقة التي تضع فيها فكرة
هرقليطس من اختلاف الشيء عن نفسه ؛ تضع بوصفها
« أثراً » في تعديد الاختلاف (diapherein) على أنه اختلاف
وجودي .

ويبقى التفكير من خلال الاختلاف الوجودي مهمة
صعبة بلا شك ، بحيث يصبح تقريرها غير مسموع تقريباً .
ونحن إذ نوظن أنفسنا على الممارسة إلى ما وراء فكرتنا
المقلان ، أى إلى اختلاف مرجحاً بلغ من العنف أن يرفض
التوقف لدراسة كرمزية الكيونة والاختلاف الوجودي .
علينا ألا ننخل عن طريقنا خلال حقيقة الكيونة
ولا « نقد » أو « نقد » أو لا ننكر ضرورتها الدائمة . بل على
العكس لا بد أن نبقى داخل وعورة هذا الطريق الصعب ،
وأن نكرر هذا العبور في قراءة دقيقة جداً للميتافيزيقيا ،
حيثما تصبح الميتافيزيقيا معياراً للكلام الغريب وليس لنصوص
وتاريخ الفلسفة فقط . وهنا لا بد أن نسمح لأثر كل
ما يجاوز حقيقة الكيونة بالظهور والاختفاء بطريقته الشديدة
الصرامة . فهو أثر شيء لا بد أن يقدم نفسه ، والأثر نفسه
لا يمكن تقديمه على الإطلاق ، أى لا يمكن أن يظهر
وينضح بوصفه أثراً في ظاهرتة . وهو أثر يقع وراء ما يربط
علم الوجود الأساسي ربطاً عميقاً بالفيزيومورالوجيا . والأثر ،
مثل في ذلك مثل الاختلاف المرجح ، لا يمكن أبداً أن يقدم
بذاته . فعندما يقدم ينسحق ، وعندما يرفع صوته يصمت
إلى الأبد ، ككتابة حرف الـ (a) الذي يحفر قبره في كلمة
différance .

ويمكننا دائماً أن نكشف عن الآثار المكتوبة التي تبشر
بهذه الحركة محدث ميتافيزيقي ، وبخاصة في الحديث المعاصر
عن نهاية علم الوجود ، مثلاً رأينا في المحاولات المختلفة لنتيشه

ويستطيع هيدجر بعد كلامه عن استعمال الأثر المبكر أن يصدق على صحة الأثر في هذا المتناقض غير المتناقض . يقول :

« والاختلاف بين الكينونة والكائنات يمكن مع ذلك اكتشافه كشيء يتشبه إذا كان قد اكتشف فعلاً بحضور الحاضر . وهذا يكون قد استثنى في أثر يحتفظ به في اللغة التي تستحوذ عليها الكينونة »^(١٦) .

ويكتب هيدجر تطبيقاً على chreon to أناكسياندر وقد ترجمها بـ « الاستعمال المطرد » (Brauch) :

« إن الاستعمال المطرد الذي يحترم الحاضر ويوافق عليه ، يجره في إقامة الوقت ، ويطلق سراحه في كل مرة ولكن الحاضر يبدو للسبب نفسه ، وبالقدر نفسه ، عرضة دائماً لحظر الإصرار المتصلب بسبب دوام إقامته . وهذه الطريقة فإن الاستعمال المطرد يظل قائماً . وفي الوقت نفسه يسلم الحضور إلى الانقطاع . إن الاستعمال المطرد يصل المنقطع »^(١٧) .

وحين يصل هيدجر إلى النقطة التي يحدد فيها الاستعمال المطرد بالأثر ، يلزم طرح هذا السؤال : هل نستطيع ، وإلّا أي حد نستطيع عد هذا الأثر وانقطاع الاختلاف جوهرًا للكينونة ؟ ألا يأخذنا تناقض الاختلاف إلى ما وراء تاريخ الكينونة ، وما وراء لغتنا أيضاً ، ووراء كل شيء نستطيع أن نعطي له اسماً ؟ ألا يطلب تغييراً ضرورياً وحيثاً للغة الكينونة إلى لغة مختلفة تماماً ؟ لنكن أكثر تحديداً ، ولننمض في القراءة كي نقلق « الأثر » من عبثه (ومن يظن أننا نفقئ أثر شيء ما ؟ إننا نفقئ آثار الآثار فحسب) :

إن اصطلاح « الاستعمال المطرد » بوصفه ترجمة لـ chreon to غير مهي على تأملات اشتقاقية ، فاختيار هذه العبارة تابع من ترجمة سابقة للفكر الذي يحاول إدراك الاختلاف في جوهر الكينونة Being قرب البداية التاريخية لنبات الكينونة . وعبرة « الاستعمال المطرد » تفرض نفسها على الفكر حين يتوجس من نبات الكينونة . chreon to هي فعلاً تسمية مناسبة للأثر الذي ندركه في عبارة « الاستعمال

بوجهة الكينونة ، حتى أن بداية هذه الوجهة هي بالتحديد الكشف عن الحاضر في حضوره . ويعني ذلك أن تاريخ الكينونة يبدأ بنسبائها ، بمعنى أن ما تحتفظ به الكينونة هو جوهرها واختلافها عن الكائنات . أي أن هذا الاختلاف يبقى نسبياً . فالتحفظ فقط - الحاضر والحضور - هو ما يكشف عنه ، وإن لم يكن بقدر ما هو مختلف . بل على العكس من ذلك فإن الأثر المبكر للاختلاف ينمحي لحظة ظهور الحضور بوصفه كائناً حاضراً being-present ، ويجد مصدره في كائن حاضر أعلى^(١٨) .

والأثر ليس حضوراً ولكنه شبه حضور ، يتزع الشيء من موضعه ويستبدله بآخر ويشير إلى ما وراءه . وفي الحقيقة فإن الأثر لا مكان له ، فالانحماض يتسنى إلى بناء الأثر . والانحماض يجب أن يستطیع دائماً اللحاق بالأثر ، ولألا أصبح الأثر شيئاً ثابتاً لا يمكن حذمه . وبالإضافة إلى ذلك فإن الانحماض يكون الأثر منذ البداية بوصفه أثراً ، ويبيته في تغير للمكان ، ويجعله يخفى حين ظهوره ، ويجعله يصدر من نفسه وفي موضعه . ومن هنا فإن جوهر هذا الأثر المبكر للاختلاف هو « مثل » البحث عنه داخل نص ميتافيزيقي . ولذلك النص الميتافيزيقي لا بد وأنه قد احتفظ بعلامة لما فقد ، أو خزن ، أو طرح جانباً . ونقل بلغة الميتافيزيقي إن المفارقة الظاهرية في هذا البناء هي قلبه للمفهوم الميتافيزيقي ، حيث يتج عن هذا القلب التأثير التالي : يصبح الحاضر علامة العلامات أو أثر الآثار . إنه لم يعد ما تشير إليه في النهاية كل إشارة ، ولكنه يصبح وظيفة في بناء إشاري عام . فهو أثر ، وأثر لانحماض أثر .

والنص الميتافيزيقي الذي يقرأ ، وسيظل يقرأ دائماً ، يفهم بهذه الطريقة . فهو يقدم كلام الأثر المائل وسراب الأثر ، الأثر في تبيته وفي انحماضه في الوقت نفسه ، والأثر في حالي الحياة والموت ، حتى في حماكاته للحياة في نقشها المحفوظ . إنه هرم .

وهكذا نفكر دون تناقض - أو على الأقل دون أن نعرف بوجود تناقض مهم - في الأثر بما هو مدرك وغير مدرك . « فالأثر المبكر » للاختلاف يضيغ في غيبة لا عودة منها . ولكن حتى هذا الضياع يصان ويبتد به ويؤجل حيث يتم هذا في النص في شكل حضور .

نفسه ، ويضع ، وتحدد كتابته ، كما تمت البداية المحاطة أو النهاية المحاطة للعبة ما ، جزءاً من اللعبة ، أو وظيفة في النظام .

وما نعرفه أوما نستطيع أن نعرفه ، إن كانت المشكلة مشكلة المعرفة ، هو أنه لم يوجد ولن يوجد أبداً كلمة فريدة أو اسم سيد . ولهذا فإن التصكير في حرف الـ (s) في difference ، ليس القاعدة الأولى ، أو الإزهاص النبوي بدلالة لم يسمع عنها بعد . ولن يكون هناك اسم فريد ، ولا حتى اسم الكينونة Being نفسه . ولا بد أن ندرك ذلك بلا حنين ، أي لا بد أن ندركه خارج غرابة اللغة الأم أو اللغة الأب ، اللغة التي تنتمي إلى أبوة الفكر المفقودة . بل على العكس من ذلك ، لا بد أن تؤكدنا بطريقة نبشها بشيء من الضحك ونوع من الرقص .

وبعد الضحك والرقص ، بعد هذا التأكيد البعيد عن طريقتي في الجدل ، يبرز السؤال من الجانب الآخر من الحنين الذي سأطلق عليه « أمل » هيدجر . وأست غافلاً عن أن هذا التعبير يمكن أن يكون غريباً ومستنكراً . إلا أنني أغامر به على أية حال بدون استبعاد أي من معانيه المتضمنة ، وسوف أنسبه إلى ما يبدو أنه بقية من الميتافيزيقيا في Der spruch des Anaximander ، وهو بالتحديد السعي وراء الكلمة المناسبة والاسم الفريد . يقول هيدجر عن « كلمة الكينونة الأولى » :

« إن العلاقة بالحاضر الذي يكشف عن نوعه في جوهر الحضور ذاته ، علاقة فريدة . إنها لا تقارن بأي علاقة أخرى . وهي تنتمي إلى الكينونة بوصفها شيئاً فريداً في حد ذاته . وهكذا لا بد أن نجد اللغة كلمة وحيدة وفريدة لتسمية ما يمثل في الكينونة . ومن هنا نرى خطورة أي كلمة فكرية تخاطب بها الكينونة . ومع ذلك فوضع الخطر هنا ليس شيئاً مستحيلاً ، لأن الكينونة تتكلم دائماً في كل لغة وفي كل مكان وزمان »^(١٤) .

والمسألة هنا هي الاقتران بين الكلام والكينونة في الكلمة الفريدة والاسم الهائي المناسب . وهذا هو السؤال الذي يقتحم التأكيدي ، تأكيد بتم الاختلاف المرجأ . وهو سؤال يتناول كل واحدة من كلمات هذه الجملة : « الكينونة تتكلم / دائماً / في كل لغة / وفي كل مكان وزمان » .

المطرده ، والذي يخفى سريعاً في تاريخ الكينونة ، هذا التاريخ الذي يفتتح في علم الميتافيزيقا الغربية^(١٥) .

كيف ندرك ما هو خارج النص ؟ كيف ندرك مثلاً ما يتعارض مع نص من الميتافيزيقيا الغربية ؟ بالتأكيد إن « الأثر الذي يخفى سريعاً في تاريخ الكينونة ... كعلم الميتافيزيقيا الغربية » يهرب من كل التحديدات والأسماء التي يمكن أن تطلق عليه في النص الميتافيزيقي . فالأثر يخفى خلف هذه الأسماء ومن ثم يتنكر ولا يظهر في النص أبداً بنفسه . ولكن السبب في ذلك هو أن الأثر نفسه لا يستطيع أن يظهر بوصفه أثراً . ويقول هيدجر أيضاً ، إن الاختلاف لا يستطيع أن يظهر أبداً بوصفه اختلافاً . فليس هناك جوهر للاختلاف المرجأ ، وهو لا يسمح لنفسه بأن يمتص داخل ذاتية اسمه أو ظهوره ، بل إنه يهدد هذه الذاتية بعامه ، أي وجود الشيء في جوهره . ويتضمن عدم وجود جوهر للاختلاف المرجأ عند هذه النقطة عدم وجود كينونة ، ولا حقيقة للكتابة ، بقدر ما تطوى على الاختلاف المرجأ . ويظل الاختلاف المرجأ في نظرنا أمماً ميتافيزيقياً . وتظل الأسماء كلها التي يتلقاها من لغتنا أسماء ميتافيزيقية ، وعلى الأصح عندما نحدد هذه الأسماء الاختلاف المرجأ بوصفه اختلافاً بين الحضور والشيء الحاضر أو بين الكينونة والكائنات .

وليس في لغتنا اسم « أقدم » من الكينونة ذاتها يدل على هذا الاختلاف المرجأ . ولكننا نعرف فعلاً أنه إذا لم يكن له اسم فليست هذه حالة مؤقّنة فحسب ، وليس سببه أن لغتنا لم نجد ، أو لم تلتق بعد هذا الاسم ، أو أننا يجب أن نبعث عنه في لغة أخرى خارج النظام المحدود للغتنا ، بل السبب هو أنه ليس هناك اسم له ، ولا حتى جوهر ، أو كينونة . وحتى اسم « الاختلاف المرجأ » ليس أمماً أو وحيدة اسمية خالصة ، فهو يتحطم دائماً في سلسلة من البدائل المختلفة .

« هذا الشيء ليس له اسم » . إننا نقرأ هذا الجملة بوصفها حقيقة بديهية . والذي لا يمكن تسميته هنا ليس كائناً لا يحيط به الوصف ، ولا يمكن الاقتراب منه كإله مثلاً ، بل هو الحركة التي تنبع التأثيرات الاسمية تلك ، والأينية الذرية للتكامل نسبياً ، والتي نطلق عليها لفظ الأسماء أو سلاسل من البدائل للأسماء . وفي هذه السلاسل مثلاً ، يشترك التأثير الاسمي للفظ « الاختلاف المرجأ »

(٦) انظر جاك ديريدا عن علم النسر (باريس ١٩٦٧). انظر أيضاً ديريدا «نظراً كونولوجية أفلاطون» في «تل كل» العدد ٣٢ (في شتاء ١٩٦٧) ص ٤٨-٤٨.

(٧) يحذف ديريدا بعض الاصطلاحات الميتافيزيقية والمأخوذة من علم المنطق متبناً في ذلك هيدجر. وبعد عدم الميتافيزيقيا لأن هذه الاصطلاحات لم يبد لها معناها الكامل، بل أن لا يمكن الوصول إليه بسهولة. انظر: جاك ديريدا عن علم النسر (باريس ١٩٦٧) ص ٣٦-٤٠. (لترجم).

(٨) ألكسندر كوبريه «هيجل في بيته» في دراسات التاريخ والفكر الفلسفي (باريس ١٩٦٦) ص ١٣٥-١٧٣. (لترجم).

(٩) المرجع السابق، ص ١٥٤-١٥٤.

(١٠) سوسير، دروس في علم اللغويات العام ص ٣٧.

(١١) ج. ديلاز، نيتشه والفلسفة (باريس ١٩٧٠) ص ٤٩.

(١٢) فرويد، الأعمال الكاملة، الجزء ١٨، الفصل المباشر.

(١٣) ديريدا، الكتابة والاختلاف، ص ٣٦٩-٤٠٧.

(١٤) مارتن هيدجر، هيرفونج فرانكفورت ١٩٥٧) ص ٣٣٥-٣٣٦.

(١٥) المرجع السابق، ص ٣٣٦.

(١٦) المرجع السابق، ص ٣٣٦.

(١٧) المرجع السابق، ص ٣٣٩-٣٤٠.

(١٨) المرجع السابق، ص ٣٤٠.

(١٩) المرجع السابق، ص ٣٣٧-٣٣٨.

(١) عل القارى، أن يلاحظ أن كلمة difference تشمل عل معنيين الأجزاء والاختلاف.

(٢) الاصطلاح «التطريق» Balancing انظر فرويد «المشروع النفسي لعل النفس» في الأعمال الكاملة في علم النفس لسجيسونيد فرويد، في ٢٣ مجلة (نيويورك ولندن) ماكميلان ١٩٦٤، الجزء الأول ص ٣٠ هامش ٤، عن المترجم جيمس سترانشي: «كلمة» تطريق» مترجمة عن الألمانية أدخلها شيرينجتون بعد كتابة للمشروع بأعوام عدة. وقد كانت الكلمة مستعملة من قبل في الألمانية». والنفس الذي يشغله ديريدا هنا أشد قوة في الفرنسية أو الألمانية، هو نفس فتح أو تطوير طريق. وفي نص «المشروع» تشير كلمة تطريق إلى القدرة على التوصل إلى نتائج من اختلاف مسكرات المقاومة في حائزى الذكرة والإدراك في الجهاز العصبي. وهذا لأن خفض حبة المقاومة لدى ساجيز الاتصال يفتح طريقاً عصبياً، وي «يطرق» العملية الانضمامية للذاكرة. انظر أيضاً جاك ديريدا الكتابة والاختلاف (باريس في سنة ١٩٦٧)، «مقدمة ص ٢٩٧-٣٠٥ (لترجم الإنجليزية).

(٣) عن «هرم» «مقبلة» انظر جاك ديريدا «الفر والفرم» في هيجل والفكر الحديث (باريس ١٩٧٠) «مقدمة ص ٤٤-٤٥ (لترجم الإنجليزية).

(٤) انظر الترجمة الإنجليزية لكتاب فرديناند دي سوسير: دروس في علم اللغويات العام (باريس ١٩١٦)، ترجمة إلى الإنجليزية عن ويد باسكوي (نيويورك ١٩٥٩) ص ١١٧-١١٨، ١٢٠.

(٥) المرجع السابق ص ١٨



المعاصرة وتحرّر الأدب من الأخلاقية: الغائية والرسالة عند جويس وفورد وبروست

تأليف: ديفيد سيدورسكي

ترجمة: أمين العيوطي

١ - في الروايات التي ظهرت في بواكير الحركة الأدبية المعاصرة ، وفي المناقشات التي دارت حول النظرية الأدبية والممارسة في الحركة الحديثة ، يتحدد الهدف من تحرير الفن من قيود التعليل على حقيقة أخلاقية أو حل رسالة أخلاقية وتحريره من عبء هذا التعليل . وغالبا ما يقوم الدليل على هذا الهدف في اختيار الكاتب الروائي لموضوعه أو من خلال انشغاله بالجوانب الشكلية للعمل أو من خلال موقفه من ملامسة المتطلبات الأخلاقية للفن .

ولهذا المواقف هي ، إلى حد ما ، ودود فعل تدل على مقاومة مختلف الضغوط التي تمارسها تقاليد أخلاقية معينة أو إيديولوجيات سياسية . وهي جزئيا محاولة لإضفاء صفة الشرعية على التجريب في الفنون ، ومناصرة « تقليد الجديد » ضد التقاليد الأدبية الفيتكورية ، أو تقاليد القرن التاسع عشر . ومع ذلك ، فإنها تكشف عن الإصرار على مواجهة المشكلات والتوترات التي فرضتها الأخلاقيات على الأعمال الأدبية العظيمة منذ بداية الفكر النقدي الغربي بطريقة مختلفة .

وعند جويس وبروست وفورد ماركوس فورد نجد تصريحات عن قيمة تحرير الفن عما كانوا يرون أنه متطلبات غير مشروعة للأخلاقيات ، في كتاباتهم التقليدية ، كما أنها مفهومة ضمنا في رواياتهم . فعداء جويس لوضع الفنان نفسه في خدمة القيم الأخلاقية للكنيسة والملك والوطن ، أو للفضايا المضادة للثورة الوطنية والاجتماعية ، يشع في مناه وفي كل ما كتبه في مناه . وعلى الرغم من أن أعمال بروست قد فسرت على أنها نقد اجتماعي للمجتمع الأوروبي قبل الحرب العالمية الأولى ، فقد ضمن ذكرى أشياء انخفضت تحليله لعدم ملامسة استخدام الرواية بوصفها شكلا من أشكال النشاط السياسي . كما أن فورد ماركوس فورد ، الذي كان يفسر بالإشارة إلى أن أعماله - بعد موت بروست - كانت لوحة تاريخية عريضة لأوروبا المعاصرة تشتمل على صورة أساسية لقطاعات الحرب الكبرى ، رفض بوضوح أن تكون الرواية شكلا من أشكال النقد الأخلاقي لصالح الطريقة التي كان يعتقد أنه يتقاسمها مع جويس وبروست بالإضافة إلى كونراد وجويس : الانطباعية .

عليها تحقيق الأهداف الأخلاقية التي يجب أن يتضمنها أي عمل فني ، في حين أن للمشكلات الحديثة تتعلق بالصعوبات التي يطرحها عليها تحقيق الاستقلال الذاتي عن القرض الأخلاقي الذي يميز معارنا كمالا .

فبالنسبة للأفلاطون ، تتحدد لكافة الأخلاقية للعمل ما ، أو حل الأقل ملاسته لوضعه ضمن منبج الدراسة الذي يجمعه الأوصياء على مجتمع قاضل ، من خلال الصفات الفاضلة التي تتأكد في تصويره

وتنحس الأعمال الأدبية الكلاسيكية بمدخل متناقض يعترف بالوظيفة الأخلاقية للأدب ، على الرغم من أن علاقة الكثير من الأعمال الأدبية الكلاسيكية بالشماير والدين كانت توفر لها سبلا لاستقلالها عن النزعة التعليمية الأخلاقية . وكان الاختيار الكلاسيكي الفلسفي للملاقة بين الأخلاقيات والأدب الذي بداه أفلاطون ، يدل على أن الأعمال الأدبية العظيمة لا تحقق الأغراض الأخلاقية التي كان من المفترض تحقيقها . وهكذا فإن التصميم المتناقض هو أن المناقشة الكلاسيكية قد صيغت بلغة الصعوبات التي يطرحها

• "Modernism and the Emancipation of Literature from Morality: Teleology and Vocation in Joyce, Ford, and Proust", David Sidorovskiy, New Literary History, Vol. xv, autumn 1983, No. 1.

تعريفها للتسامي في الروايات التصويرية والواقعية ، لا في الأعمال ذات الطبيعة الشكلية أو غير التصويرية .

وتوفر الانطباعية ، التي تفهم بشكل عام على أنها طريقة أدبية يقتصر العمل الفني فيها على التصوير على أساس غمائل الإنسكاف بمقتضى الإدراك الحسى المباشرة مع تسجيلها - توفر نقطة متميزة ثانية لوضع متطلبات الأخلاقيات والأدب في موضعها الصحيح . فند أن الأطفال استخدمت ترميمات مختلفة من الانطباعية في نظرية المعرفة أو الجماليات لإخفاء المشروعية على دور المؤلف أو الفنان بوصفه مدركا لظلال كهف المظاهر وأصداله التي يغيرها دون الالتزام بصرف الآخرين أو تحويلهم عن مفاهيم نمذ مصادق الرؤيا الأخلاقية التي تقع فيها وراء نطاق الخبرة أو المعرفة . وتدل الاستعارات التي أضفيت على الكاتب الروائي بوصفه آلة تصوير أو مرآة أو مصورا أو آلة تسجيل ، والتي استخدمت بالنسبة لبعض روايات القرن العشرين ، على استمرار هذا التدخل بوصفه اختيارا افتراضيا في قائمة التفسير الجمالي .

وبالنسبة للتقليد الأطفال فإن الانطباعية مدانة بوصفها نظرية معرفية غير مترابطة ، حيث إن الأحاسيس لا تسجل ناسب على شائكة التجربة بل تتركز في بؤرة ، ويتم التعرف عليها وتوحيها بواسطة عقل يربط بين الانطباع للمعين والمأخوذ والمستقبل . وتسجيل الانطباعات يحدد تنازل الفنان عن محاولة إصدار حكم بصريح ، والوصول إلى المعرفة الأخلاقية .

وقد أدرك كتاب القرن العشرين من أمثال جويس وميروست وفورد ، الذين قلما من أن لأخر بتغيير لروح انطباعاتها لانتظمت العين عن الواقع الاجتماعي ، أن هذه الطريقة لم تنض على متطلبات المستوية الأخلاقية كلها . وحتى لو كانت الوسائل الانطباعية تشرع لابلالة جارية أو لتلبية للمضمون الأخلاقي للأحداث التي تسجلها - وهي لابلالة كانت تمت بجديرة بالثناء بوصفها جزءا من تحرير الأدب من التقليد الأخلاقي - فإن الكاتب الروائي مسؤول عن اختيار بؤرة الآلة التي تقوم بالتسجيل ، وعن الالتزام بصديق التسجيل .

والمسؤولية الأخلاقية الملقاة على عاتق الكاتب الروائي الانطباعي من خلال انتخاذه بصديق التسجيل ليست مسئولية المؤرخ أو الصحفي . فقد كان فورد مأهوكس فورد ، الذي كتب مقالات نقدية عن الأساليب الفنية الانطباعية ، يؤمن بأن الكاتب الروائي عليه أن يعرض الانطباعات عن الشخصيات المختلفة من وجهات نظر أخلاقية مختلفة . وفي قلمه بهذا فإن بؤرة اهتمام الرواية يجل عملها تنويرية من وجهات النظر المثيرة بإمكانها أن تدل أي هدف أخلاقي تعليمي .

هكذا كتب فورد في مذكراته عن كونراد : ولقد تقبلنا دون احتجاج كثير وصمة وانطباعيين ، التي كنا نرجحها ، في تلك الأيام كان الانطباعيون يمدون أنساب ستيين . . . ولكننا قبلنا التسمية لأننا كنا نرى أن الحيلة لم تكن تروى حكاية ، لكنها كانت تخلق انطباعات على عقولنا . ونحن كذلك لا ينبغي أن نسرري ولكن أن نصور انطباعات ، إذا أردنا أن نثبت فيك تأثيرا بالحياء . وفي أحد موارزته الأخيرة للأسلوب الانطباعي كتب فورد يقول إنه الفرق الأساسى بين « كتاب المجموعة الانطباعية مند فلوير » وأسلافهم هو « أن

لواقع . وعلى الرغم من ذلك فقد حاول أطفالون أيضا أن يثبت أن أية محاولة لوظيفة تصوير الواقع تضع عمل الفنان أو الكاتب على مستوى أدنى في السلم الأخلاقي ، حيث إن مثل هذه الممارسة تعنى قصورا عن التصالح على فهم لثقل الأخلاقية العليا بها أنفصل . وهكذا يتولد المأزق : إذا إن الفن موحنا تصوير الواقع ، ومن ثم ينبغي عليه أن يتبع أو يقلل حدوث الصراع وانتصار القفيلة الإنسانية في الحيلة التاريخية والاجتماعية من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإنه ينبغي على الفنان أن يسمو على التصوير وأن يحد ، من خلال اتخاذ لثقل العليا العالية مخارج ، تعبيرا شكليا أو مجردا عن مخارج الحق والخير والجمال .

وفي قرانه للمشكلة على هذا النحو ، يجد أرسطو لحل الوسط هذا المأزق . فالتصورات الفنية والأدبية ، حتى لو كانت تمكس أو تنقل التدفق الحسى في مكانها له ، ليست متحطة أخلاقيا ، لكنها تشكل ميدانا لإمكانات الأعمال الفنية . وحتى لو كانت لثقل الأخلاقية العليا يمكن التعبير عنها بوصفها مجموعة متشاكسة من الأشكال المجردة ، فإنها تتطلب بعض التجسيد عند تصويرها حتى تكون تجسيدا لهذه الإمكانيات .

والرواية التي تصور حدثا يمكنها تحقيق الأهداف الأخلاقية من خلال حركة الحدث التي تعرضه من بدايته إلى نهايته الملأمة ؛ فصيحة العمل الأدبي ، وليست خصائص التصوير أو المصاحف المتسامية التي يكشف عنها ، هي ما يحدد نوعيته الأخلاقية ويقرر وظيفة الأخلاقية . وتبرير دور الأدب في الحرب الدائرة بين الفلسفة والشعر يتطلب إثبات قيمة الأخلاقية بما في ذلك عاليها المفهومة ضمنا وغانيتها الدينية .

على رقة هذا التضاد ، بين التقليد الجمالي الكلاسيكي ومواقف الحركة المعاصرة في العلاقة بين الأدب والأخلاقيات ، تبرز أربع إمكانات بوصفها قائمة للاختيارات الجمالية أو الأخلاقية . أولا ، توفر الشكلية سبلا افتراضيا واحدا بالنسبة للأفلاطونيين كي يتابعوا تحقيق القيم الأخلاقية ؛ وهو السبيل الذى اتخذه المعاصرون طريقا إلى تحرير الأدب من الأخلاقيات . وفي هجوم أفلاطون على الفن الذى يحاكى الواقع ما يوحى بأن الفن الشكلى أو للمجرد مشروغ أخلاقيا . ومع ذلك فإن هذا الفن يمكن عبده متحررا من تسيد الأخلاقية التقليدية ، حيث إنه متحرر من أية قيود تمنعه من تصوير الفصل الإنسكاف . وقد لا تتطلب هذه الشكلية أن يستطيع ليوكليد رؤية الجمال هاربا ، حيث إن الأشكال الفيزيائية يفترض فيها أن تحتد تشمل فروعاً مختلفة في الموسيقى والرسم التجريدى .

وفي سياق الأدب والأخلاقيات ، على أية حال ، فإن الاختيار الشكلى (على الرغم من أن زانفوت وآخرين يمدون الماصرة والشكلى شيئا واحدا) ، ليس وثيق الصلة بالرواية المعاصرة . ففكرة الرواية غير التصويرية يمكن تحقيقها فحسب عند نقطة تجاوز حدود الرواية . وإمكانات التسامى الفني التي يوحى بها جويس في جويس ، مثلا ، تشير إلى غمائل العمل الفني والتجسيد الدين ، لا إلى شكله الرياضى أو الإنسكاف . ويحاول بروس أيضا وفكرى أشياء انتفضت إثبات فرضية أفلاطونية برجوسية فلسفية يجاوز فيها العالم المذكر ، الشدق الزمنى . ومع ذلك فإن جويس وميروست يطوران إعادة

الواحد يروى في حين أن الآخر يعرض . الواحد يدل بيئاته ، والآخر يبين إيمانات عن أحداث على أساس إيمانات عن أحداث .

وهناك توازن بين انطباعية فورد وطرح جويس للأسلوب الواقعي في محاضراته عن ديفو ، وإحدى المحاضرات تحمل عنوان : « الواقعية والثنائية في الأدب الإنجليزي - دانييل ديفو - ويليام بليك » . يصف جويس طريقة ديفو بأنها تكديس للمعلومات : « فمن خلال التكرارات ، والمشتقسات ، والتضخيمات ، والشخصيات ، والأصوات تدب الخيلة في العاصفة ، ويصيح الظلل مرثيا » . وبمثل فأن هيرودس قد أوضح كيف كان جويس كان يرى في هوليس كتابا يتألف من « أقدم ، وأطلق ، وكراسي وطاولات وعصى وأحجار ... » بحيث يمكن أن تساعد على إعادة بناء إثيرة لديبلن » . هل هذا الأسلوب يجعل جويس مبدلوس يؤيد مثالية أنتيشيز بالتدقيق (ه إني أرى أفراسا ، باسقراط ، ولا أرى فرسية ») ، وتجربة أرسطو ، في الانقشاش التي تجري في هوليس ، والتي يدافع فيها أ . إ . راسل عن الأفلاطونية .

وسمع منتج جويس الواقعي الموسوعي ، شأنه شأن انطباعية فورد أو تغير بروسوت الصارخ لظهر تفصيلات الحياة الاجتماعية التي يعيد بناؤها - يسمح بتأكيد موقف جلال واع أثنى عليه فورد بوصفه « لا مبالاة » بالصور الذهنية الأخلاقية . فحين أن هذا المنهج لا يستبعد استخدام الصور استعمالا أخلاقيا كجزء من تحليل أخلاقي . وتتوافق الحياة الأخلاقية التي عرض به جويس للملاح الحشنة في حياة ديبلن أو التي عرض به بروسوت تحليل عناصر الحياة البريسية ، شأن لوحات فورد من الصورة البريطانية الحاكمة ، مع نقد اجتماعي حاد . وهكذا ، فإن تركيز فورد على طلاق الحرب ، شأن تفحص بروسوت وجويس للدق لأوجه القصور في مجتمعيها ، يوفر أساسا لنقد نقالي له مفزاه .

بل إن الأسلوب الفني النسي الفعال لتصوير صدركات متباعدة للبعد الأخلاقية نفسها من زوايا رؤية مختلفة لشخصيات الرواية لا يستبعد حكما أخلاقيا مسيطرا . وقد يود الكاتب الانطباعي أيضا أن يستبعد السرد بغايته الجهرية ليحقق ، على الأقل ، التحرر من عبء إصدار أية أحكام أخلاقية . وبمثل السؤال ما إذا كانت الانطباعية الميراقطة تستطيع أن تحفظ بيناه الرواية .

والإسكانية الثالثة ، وهي من جوابات كثيرة نقيضة الانجماه الانطباعي والواقعي ، هي الرواية بوصفها رمزا به اكتفاء ذاتي ، أو نسفا لعان مترابطة داخلها ، أو منظومات لغوية . وبالنسبة هذا المدخل الرمزي فإن الفرق الذي لاحظناه بين التقليد الكلاسيكي والحركة المعاصرة لا يزال قائما ، فيما يبدو . بمعنى أن التقليد الكلاسيكي يجد الرمزية وسيلة غير كافية للتعبير عن الأغراض الأخلاقية في الأدب ، في حين أن التقليد المعاصر يجدها وسيلة غير كافية للهرب من الموضوع للأغراض الأخلاقية .

وهكذا فإن أنطاطون ، على الرغم من محاولته إثبات أن العمل الفني ينبغي أن يميز الصور الذهنية ، قد طرح في بوليميثيس الرأي بأن العالم المطلق المتكامل ، أو بناء الأشكال اللغوية ، غير قادر على التأثير في التجارب الأخلاقية اليومية . ومن ناحية أخرى ، فإن أنصار الرمزية بأنماطها المتنوعة يرون أن الروايات « الثنائية » أو أية روايات

تطور بوصفها استعارة منسقة أو تصميا على امتداد زمني يمكنها تحرير الأدب من الخضوع لخاصة الأيديولوجيا أو الأخلاقيات . ومع ذلك فإن هذا المدخل قد يتطلب التضحية بعناصر روائية أساسية مثل الإشارة للجمع إنساني أو استخدام حكما لها غايتها .

ويرتبط بهذا طرح جويس لبليك بوصفه نقيضا لديفو ، في إنجازه للأسلوب الواقعي في الأدب ، وتأكيد أن العمل الأدبي يجب أن يكون منظومة من « تطابقات رمزية » . وهو يربط عن ازدهار ملامح للعمل الروائي الذي ينسجم مع « أولئك الأشخاص النافسين ، المصور القوتوغرافي وكاتب الاختزال في المحكمة » .

ويتطابق هذا الأسلوب مع حقيقة أن كثيرا من تفسيرات هوليس لا تلتقي بالإلا إلى الحكمة أو السرد ، لكنها تركز على كل جزء من العمل بوصفه نسجيا لفظيا يعرض مخاض تشبه توصفها نصرو هور وداني وشيكسبير . وبمثل ، فإن تفسيرات أية استعارة بروسوت ، كما أوضح هذا مليليك وبغيتير وآخرون ، يمكن أن تربط الأفكار الأساسية التي ترد في العمل في نسق واحد تجري عليه التكرارات أو التطور أو التناثر . ومع ذلك فقد أظهر جويس واقعية موسوعية في إعادة بنائه لديبلن المعاصرة ، علما مثلما نقل بروسوت أوصافا تفصيلية دقيقة لجوانب للمجتمع البريسي . وحتى لو أن إعادة هذه الأعمال إلى الواقع كان في الإمكان إخضاعها للنسق الرمزي بحيث نجد من تدخل الحكم الأخلاقي ، فإن بناء السرد الزمني الذي يعكس متواليات ، ليس ذلك البناء الذي يميز منظومة غير زمنية ، وقد يولد بانغم أيضا حكما أخلاقيا .

وربما كان نصير الإنجيل بوصفه منظومة لغوية ، أو مجموعة من الترابطات الرمزية ، اختيارا جيدا لمخزي هذا النوع من المدخل الرمزي إلى تحرير الأدب من الأخلاقيات . وعلى الرغم من أن الإنجيل منقطع يتضمن عروضاً تاريخية وفقا لتسلسلها الزمني وتشريعها القانوني ، وأقوالا ألفت في مناسبات معينة ، إلا أن أفكاره الرئيسية المتواترة واستعاراته المتكررة تسمح بمثل هذه القراءة التفسيرية ، كما أوضح ذلك نورثروب فراي . وهكذا يمكن تفحص العلاقات بين عبارات رمزية من المدخل ، والهمد ، والتضحية ، والكشف ، والافتداء دون افتراض التسلسل التاريخي والغائية الدفينة .

ومن الممكن أن يعنى تأكيد هذه العبارات بوصفها استعارات مترابطة في منظومة أو نسق رمزي ، رسالات أخلاقية على الرغم من أنه يفعل هذا بطريقة تختلف عن الأخلاقيات المشتقة من سجل تاريخي أو تسليع سردي . وعندئذ تصبح الاستراتيجية لتجنب سيادة الأخلاقيات في عمل ما ، هي عرض الاستعارات والرموز دون توضيح وجهة الحركة السردية .

وتبرز الطبيعة الناقية لأي عمل أدبي من المناقشة بوصفها طريقة واعدة لدراسة العلاقة بين الأدب والأخلاقيات . وحيث أن أية منظومة من الارتباطات الرمزية ، أو أية مجموعة من التصويرات الانطباعية تسمح بحداثيات متباعدة ، فإن أيها يمكن أن يوفر غائية جوهرية . وقد استعملت الحركة بين نقطة الانطلاق ونقطة الوصول منذ أرسطو بوصفها مقياسا لتصنيف وظيفة العمل الفني الأخلاقية وأساسا لتبريرها . وكانت مهمة الحركة الحديثة تركز إلى حد ما ، حين كانت دوافعها الثورية دوافع مترددة ، على انهيار الغائية . وكان بإمكان هذا

ارتباطات الرجال في مجال الحدث بوصفها مثلة على الإدراك .

وحيدة كليمت جرينج هي أن الفنانين « متعلقي الأصوات » ، وهم يستخدمون الصورة التي يستلونها إلى حلول رسم كإفولون — ولا حيلة لهم في أن يفعلوا ذلك ... إنما يحطسوتها . ويعتقد فريدمان أن الرواية الفنية يتكادها للتتابع التالي تبرز بوصفها « رواية — ضد — الرواية » . وعلى حسب رأيي ، « فلها تخدم صلات الرواية التي جرى العرف على تبليها ، والتي تركز على العلاقة بين الرجال والمعلم » . وفي رأي فريدمان أن فريدينا وولف رواية غنائية بارزة . ومن اللازم في هذا السياق أن نستشهد بمفروضها المشهورة للغاتية السردية التقليدية :

انضم للحلقة عقلا عابدا في يوم عاصي . إن العطل يتلقى عددا وافرا من الانطباعات : تافهة ، خيالية ، سرية الزوال ، أو عبثة بعدة الصل . إنها تأتي من كل الاتجاهات ، وإذا لا ينقطع من فترات لا تحصى . وفي أثناء تساقطها حين تشكل نفسها في حياة يوم الاثنين أو الثلاثاء ، فإن التربة تسقط بشكل غثيف عما كانت عليه في الماضي ، واللحظة المهمة لم تحدث هنا بل هناك ؛ حتى إن الكاتب — إذا كان رجلا حرا وليس عبدا ؛ إذا كان بإمكانه أن يكتب ما يريد لا ما يجب عليه أن يكتب ؛ إذا كان بإمكانه أن يؤسس عمله على شعوره هو لا على التقليد ، فإن تكون هناك حبكة ؛ لا كروميها ؛ لا كترابيديا ؛ لا انضمام بالحب أو الكارثة بالأسلوب المتفق عليه ؛ ودعا لا زرار واحد عكك كما يريده خيالشارع بوند . فالحيلة ليست مجموعة من مصايح عريبات مرتبة بشكل منظم ؛ الحيلة حالة متقلبة ؛ خلاف شبه شفاف يحيط بنا من بداية الوعي إلى آخره .

بل إن إدجار آلان بو قد طرح صيغة أشد استنزافا لإنكار الغاتية في حبكة الرواية في ملحوظة توضح لماذا استطاع بوليفر أن يعده أب المعاصرة : « في بناء الحبكة ، مثلا ، في الأدب الروائي ، علينا أن نهدف إلى ترتيب الأحداث بشكل لا يمكننا تخديده ، ولا أي واحد منها ، سواء أكان مستقلا عن أي حدث آخر أم يدعمه . وهذا المعنى فإن كمال الحبكة بطبيعة الحال لا يمكن الوصول إليه حقيقة أو عمليا . ولكن لمجرد أن ما ينبغي إنما هو ذكاء محدود . إن حبكة الله كاملة . والكون حبكة من الله » .

ومهما كانت المصادر المتاحة لكاتب إقفي في تجنب الهدف الأخلاقي أو في استبعاد كل أثر للتصميم أو الحطة ، فإن روايات المعاصرة المبكرة ، مثل روايات جويس وبيروس وفردو بحيرة بإطار بنياني بارز . بل إن الروايات التجريبية التي تلها ، بما في ذلك تلك التي تبدو دائرية ، جزئية ، عشوائية ، أو تبدو كما لو كانت مشككة وفقا لنموذج الألتازر أو الأنسجة المصورة ، أو التعليلات أو الألواح للمسوحة ، لن تفي بالمعايير التي حددها وصغيرجينا وولف للحلية ، أو وصف إدجار آلان بو للكون .

الانحياز أن يجعل في طياته تحمير الأدب من القيد التي كانت الخاجة إلى سردحكاية أخلاقية أو تبرير نظام أخلاقي ، نقرضها .

وقد اقترح أشعيا برلين أن نجعل معيارية ثورة فكرية هو لها نجيل للملاحظات المبجلة إلى مفارقات . ومن المؤكد أن بالإمكان رؤية الكثير من الأمالي في مجال الفن المعاصر والموسيقى والسر على أنها تجارب تشهد اختبار البديعية الأرسطية القائلة بأن كل عمل لابد أن يكون له بداية ووسط ونهاية . وتعد هذه القائمة لتشمل الأحداث الفنية والأفلام ومسرح العث في محاولات معقدة لإعادة بناء النظام والزمن والتتابع . وقد حاول الناقد الفني كليمت جرينج أن يثبت كيف استطاع أن يتبع « مركزية » للموسيقى « متعلدة الأصوات » في الرسم والأدب إلى المعاصرة المبكرة . « لكن موته ويسلوق قد استبقا منذ أمد بعيد أسلوبا في الرسم ... يجد هوية الصورة التي ترسم على حامل رسم ... الصورة الكلية « اللامركزية » و « المتعددة الأصوات » التي تستغني ظاهريا عن البداية والوسط والنهاية بسطح مترابط من تعدد العناصر المتشابهة أو للتعلبية » . ويواصل جرينج قوله : « هذا التماثل ذاته ، وتحلل الصورة إلى مجرد نسج . مجرد قول : يبدو كما لو كان يجب عن شيء متعاضد في الحساسية المعاصرة . ولعله يرتبط بالشعور بأن كل التمييزات الهرمية قد استهلك ، و بحيث « لم يعد هناك أشياء أولى وأخيرة » .

وتتركز استراتيجيات تجنب الغاتية الدفينة في الرواية الحديثة على طرق استبدال وجود الرواية فيها بمتن يشاهد الحبكة المتتابعة . وقد استعرض فرانك كيرمود بعض هذه الاستراتيجيات في كتابه «صن الفأية . وهكذا وبه اهتمامه إلى أعمال مويسيل ، الذي يجد هويته بوصفه أحد أعضاء « مرحلة التجريب » ، والكاتب الذي يعد « بعد جويس وبيروس . . . روايات الحركة الحديثة المبكرة » . وصياغة مويسيل لغزى الغاتية التي تشمل بهذا تحمير كما يلي :

لم يكن قانون هذه الحيلة شيئا آخر سوى قانون النظام السردى . هذا هو النظام الذي يتكلف من قدرة المرء على أن يقول : « عندما كان هذا قد حدث ، عتقد حدث هذا » . أو سلك كل ما قد حدث في الزمان والمكان في غيط واحد ؛ باختصار « الخطب السردى » السى السمة الذي يتكلف منه غيط الحيلة كما يتضح عتقد . . . وقد لاحظ أولريخ أنه قد قد فيها يلو هذا المنصر الروائي الأولى الذي ما زالت الحيلة الخاصة تنشبت به ، على الرغم من أن كل شيء في الحيلة المصلة قد أصبح غير سرى ، ولم يعد يتبع « خطا » ، لكنه يتروى كسطح متداخل التسيج إلى مالا نهاية .

وبللكل ، فقد حاول رالف فريدمان أن يجد هوية النوع الجديد من « الرواية الغاتية » بوصفها « طريقة لتحويل مادة الرواية (مثل الشخصيات ، أو الحبكة ، أو المشاهد) إلى نسق من الصور الذهنية » . هذا التحويل يتطلب نهاية للغاتية . ويبر فريدمان عن هذا كتابة بقوله : إن الكاتب الروائي يواجه مهمة إجراء مصادقة بين تابع السبب والتتبع في الزمن والمشاهد المتتالية والحدث الفوري للغاتية . وليس الزمن وحده هو ما يحرمه مكانا . . . فاته بعد تجربة

لست في السموات». وإثباته حادثة الحرب من موطنه، تصدر عن متين صبيحة البليسة: «أبنته»، مستشهدا بالكلمات الأخيرة لإيكاروس وهو يفرق في ميدانوس في محولات توليف. ولكن إذا كان جويس نفسه يتحول إلى ميدانوس، فإن أبنته لكتاب جويس يرهان على الجدارة والعموض القتين.

إن تعقب حركة الأبناء والآباء خلال جويس توضح أن متين الابن، يمكنه أن يصبح أب جويس. ومن ثم فإن الكتاب الروائي هو الذي يقيم قدما لآبيا تكون فيه الرواية ذاتها هي الجسم أو الابن الذي يحمي به والذي يفتنى. وبما له مضاه، بعيدا عن توحيد جويس مع متين، أن التجسيد الذي تحقق في الرواية يؤكد أن جسم الرواية يمكنه أن يعرض روح دين وحمليتها، في حين أن أحجار تلك المدينة وشوارعها قد تجسدت في متلق الرواية.

وبلغة العلاقة بين الأدب والأخلاق، فإن هذه الصلاة الدينية هي الصلاة الوحيدة التي يمكن للفنان أن يكون مشاركا فيها. وهذا الالتزام ينشئ مع رسالة الفنان، والتجديد بالنسبة لجويس، الذي كانت صبيحة «لن أركع»، والذي كان قد رفض المشاركة في أي سر مقدس. وهي - أي رسالة الفنان - تستحضر الكلمة المكتوبة، سواء كانت رمزية أو تصويرية، دون أي احترام للتعبير في السهاسة، أو الدين، أو الأخلاق. فروح الفنان تنجسد فقط في جسد النص نفسه.

وليس هناك مثل هذا التحول في إطار الإحالة إلى الواقع في خاتمة نهاية الموكب. العلاقات المتعارضة التي تعرض على أنها حسيمة ملغزة للحكيمة تمسك زوايا الرؤى الأخلاقية المتناقضة للشخصيات الرئيسية حول إرث إيتنر بعد نهاية موكب الحرب العظيم. ولأمد طويل كانت الحسيمة السائرة للحرب والإقراوات الغامضة لما آل إلى دولة التقليد القومي، على أية حال، للغة الحام للرواية الأوروبية. ولهذا فإنها كانت البهامة الملغزة لرواية فورد جزءا من مدخل جديد إلى تحرير الأدب من وظيفة أخلاقية غير ملائمة، فإن هذا ينبع من الطريقة التي يؤثر بها أسلوبه في تلك البهامة.

فقد حاول فورد أن يثبت أن الأسلوب الانطباعي، بفضل ما يمكن النظر إليه بوصفه تمديد الأصوات - أي تمديد زوايا الرؤى التي يمكن أن يروى الحدث من خلالها - قد أتاحت درجة أخلاقية نسبية أعظم. فليس هناك وجهة نظر روائية واحدة توفر زاوية واحدة أخلاقية ثابتة، وتحدد للماني الأخلاقية للحدث. وخاتمة الرواية نفسها تحافظ على وجهات نظر متعارضة.

وفي تطويله لوجهات النظر المتعارضة هذه، كان فورد ينشد تحقيق النظرية التي أسماها «الابتعاد». إنها «نظرية الكاتب الروائي بوصفه خالفا» وهذه ظلال من إدجار آلان بر. يجب أن يتوافر له ابتعاد الخلق، فيصور العالم كما يراه، دون أن ينقص عن أي تعليق على القضايا المثارة. وفورد يؤمن بأن نظرية الابتعاد ترتبط بنوع من إنكار الذاتية. «إن نظرية الابتعاد قد احتوت، بطريقة طبيعية تماما، النظرية الأخرى التي ترى أن قصة أي رواية ينبغي أن تكون تاريخ لمعمر لا اختراع حكيمة ينبغي تتبع الشخصية الرئيسية فيها خلال فترة زمنية حتى يصل الكتاب إلى نهاية سعيدة على نعمة زواج أو

تطور الشخصيات في جويس، وتكرى أشباه تلكتت، وبهامة الموكب منذ بداية الحدث في الكتاب إلى آخره مصنوعة بعناية. إن هذا التطور يهدف إلى وجود التباين لا تصل إلى قرار، وسرورغات متناقضة في خاتمة العمل.

وهذه النهايات تعمد اختلافا في الدرجة فصب من الروايات التي هي أكثر تقليدية. غير أن ما يميزها أكثر، على أية حال، هو أن تطور النهاية المرغوة يصبح جزءا مهما من الغاتبة الفعلية للروايات. فالنهاية في جويس وتكرى أشباه تلكتت تنطوي على تحول خروج الإطرا الذي عرض بانداه الواقع الاجتماعي في الرواية.

والغزاري مدعوى إلى أن يشهد - صراحة في حادثة كسرى أشباه تلكتت أو استطراد في جويس - أن الكتاب الذي يقره هو، على حد القول، لوج تغير الكتاب الروائي للمظهر، الذي هو الحكمة الحقيقية الموازية الحقة للأحداث التي تصور.

وبالمقارنة، فإن أسلوب فورد الفني يتطلب أن يصدر القاري حكا على أحداث صورت من زوايا رؤى مختلفة. وقد أوضح فورد أن التسجيل الممرض حتى من زاوية الرؤى المحتاجة لبطلة، لا يجب أن تفسر على أنها القراءات الأخيرة، ولكن على أنها القراءات الأخيرة في سلسلة من الانطباعات البديلة لجموعة من العلاقات الإنسانية.

ويبدل التحول في الإطرا عند النهاية في حاتفي جويس ويروست على أن حسيمة الحكمة هي العرض المكتوب للأحداث في الكتاب. والغاتبة الدفينة في الرواية، إذن، قد تحركت في اتجاه إعلان رسالة فنية يختلف هدفها عن أي من الاستنتاجات الأخلاقية التي يمكن استخلاصها من العالم الذي قامت الرواية بتصويره.

- ٢ -

وידعوننا تفصيل العلاقة بين الغاتبة في الرواية والاستقلالية الجمالية الذاتية لرسالة الفنان إلى مناقشة النتائج الحتمية في جويس، وبهامة الموكب، وتكرى أشباه تلكتت.

إن نهاية جويس نهاية غامضة بشكل منظم، وتتضمن أيضا، كما لاحظنا آنفا، تحولا من إطار الإحالة إلى الواقع في الحدث الذي تعرضه الرواية. وأكثر الطرق مباشرة لإيجاز البهامة الملغزة هو أن كلا من الأسئلة التي تستخلص بشكل طبيعي من التوزي من هومر تصل إلى إجابة إيجابية وسلبية معا. فليوم، شأنه شأن جويس، يحقق عودته إلى موطنه في ٧ شارع إيكليز، لكنه يشغل في تروسم قصر الأسلاف. وليوم يحقق بوصفه والدا، أجماع الشمل مع ابنته، لكنه يظل بلا أطفال. وسينتهي بلوم يفرق بين رجل البلاط المتصطب لكنها تظل غلصة إلى الأبد. وستين في مود تليماكوس يشغل في بحثه عن أم لكنه يصبح قادرا على أبوة تتجيب كل دين.

والإشارة إلى ميدانوس بوصفه الكاتب الذي يستطيع أن ينجب جويس، هي ما يحدد التحول في إطار البهامة. وفي إطار توازي جويس مع أوديسيوس هومر، يكون السؤال هو ما إذا كان بلوم هو عرض تليماكوس، ستين جويس ليس له مثل عند هومر. فهومر لم لإحالة إلى الواقع عند جويس ليس له مثل عند هومر. ومع يعرض صورة تعكس تليماكوس جزيا مع شخصية أب أخرى. ومع ذلك فإن ستين هو ابن سايون ميدانوس من دين: «أبنا الذي

كلماته يوضح ما يرمي إليه من أنه ترجمة للتجارب الذاتية القائمة بالفعل إلى لغة .

وهكذا فإن استخدام بروسست للغة الفنية يتج عن بروز رسالة الفنان . كتب بروسست أن « كل حياته يمكن إيجازها تحت عنوان رسالة » ، موضحاً أن كل ذكرياته كانت تشكل الذخيرة التي تنضج منها بلورة الرواية . وهذه الرسالة لا تسمح لبروسست أن يتغمس خلال الكتابة في أفعالات زمنه الأخلاقية سواء كانت سياسية أو دينية أو قومية . وتبعاً لهذا يكتب بروسست عن رسالته قائلاً : « كان رمز الحقيقة التي يجب التعبير عنها هو صوت الملعقة على طبق ، وتيسر القفظة بفعل النساء ، وكلاهما له قيم لا تقدر بمال بالنسبة لتجديدي الروعي أكثر من أي عدد من المحادثات عن النزعة الإنسانية ، أو الوطنية أو العائلية » . وهكذا يستطيع الفنان أن يؤدي خدمة ، في رأي بروسست « فقط بأن يكون فناناً ، أو بعبارة أخرى ، على شرط ألا يفكر في شيء سوى الحقيقة المثالية أمامه وهو يدرس قوانين الفن ، ويجري تجاربه ويقوم باكتشافاته » .

ومن خلال تركيزه نفسه لفنه ، يلد بروسست عملاً فنياً يبرز استمادته لأبويته . وفي غاية الرواية ، يستعيد العهد الذي نقضه في البداية من خلال تنازله عن السلطة الأبوية في الحفاقة من خلال اكتشافه لسلطة الفن . وليس استمادة العهد من خلال الفن عملاً من أعمال التسلسل لكت ، شأن الإرث البيولوجي ، يبقى انتصاراً للروح الإنسان على التدمير الذي يحدته الزمن .

وبلد التماثل بين تانيش هوليس وذكري أشباه انقضت على طريقة واحدة وأعية لتحويل غاية الرواية . فبالنسبة لهوليس ، مثلاً ، هناك معنى أن أحداث اليوم في دين لا ينبغي أن يكون لها حركة غائية أو شكل ينتج عنها يجعل ذلك اليوم مختلفاً عن سابقه أو لاحق . فهناك ، شأن وصف فيرجينيو وولف « لليوم العادي » ، « الانطباعات المتصدعة » كلها ، و« دافق لا ينقطع من الانطباعات » ، « ذؤلف حياة يوم الاثنين أو الثلاثاء » . ومع ذلك فقد كانت هناك حركة غائية ربما تبلورت في التحولات التي تولدت عنها هوليس .

وبالمثل فإن تمنع الزمن في ذكري أشباه انقضت لم يرض أي شكل من أشكال التقدم الاجتماعي أو التاريخي . فالانتماءات العظيمة التي شذرت فيها الشخصيات الرئيسية في الرواية ، مثل تحرير دريفوس والدفاع عن باريس ضد الغزو الألماني ، ينظر إليها على أنها مثل الرذائل الأخرى ، والفضائل ، أو الجبن ، التي يمارسها ، بوصفها لحظات في سلسلة مستمرة في الزمن . والاستثناء الوحيد هو مجموعة الأحداث التي تولد عنها كتابة ذكري أشباه انقضت . الغائية [الروائية] تتمشى مع تحرير الرواية من سيادة التقليد الأخلاقي أو النورط السياسي ، خصوصاً وأن غاية الرواية هي مولد الكاتب الروائي الذي تتطلب رسالته من أن يتسلق فوق الانغمال المتاصر في سبيل التجسيد الحقيقي للزمن أو المكان .

٣ -

تشهد هوليس وذكري أشباه انقضت بأشكال مختلفة على تنطعم الرواية المعاصرة إلى تحرير الفن من الهدف الأخلاقي التعليمي أو

إلى نهاية غير معيدة - تستغل في الموت - بهدف إرضاء رغبة إنسانية طبيعية في الوصول إلى نهاية .

وعلى الرغم من أن غورد رفض الرأي القائل بأن الرواية هي اختراع حكاية ، فإن نهاية صوبكتصل إلى خفاقة بالهوت ويشري زواج شخصياتها الرئيسية . ولم تؤد علامة غورد للرخصة المتاحة للكاتب الانطباعي في أن يرفض ، بحسب عتباته : « الانحياز لشخصيته » ، ما يحافظ على حياده الأخلاقي أو « ما يلائمه » بوصفه كاتباً انطباعياً - لم تؤد إلى التخل عن الغائية الفنية في روايته . فلو أن « الحكاية » تطورت بشكل مختلف ، لبرزت مجموعة أخرى من الانطباعات أثناء عملية رسم صورة إنجلترا بعد الحرب . وهكذا فإن الموت ، والإرث ، وحضلات الزواج التي تؤلف المحصلة التقليدية « الحكاية » غورد ، هي إطار لتطوير أحكام أخلاقية بدلية على « أمر » إنجلترا . وعلى الرغم من أن هذه الأحكام تشكل وجهات نظر متعارضة ، إلا أن الانطباع التراكبي لدى القاري عند نهاية الموكب لا يبعد كثيراً عن التعليق الذي أصدره هنري جيمس في عام ١٩١٥ : « أن نضطر إلى فهم كل شيء الآن على أنه ما كانت الأعمال المغلدة تنظمه وتضمنه طيلة الوقت أمر أكثر مسؤولية من أن يصاغ في كلمات » .

واكتشاف مارسيل بروسست إمكانية استمادة الزمن المفقود وتجسيد ذلك « الوقت الضائع » في عمل أدبي ، يصل إليه الرواية قرب نهاية الأحداث التي تروى في ذكري أشباه انقضت ، حين « تألق ضوء عظيم فجأة » . عمل الهدف من حيال وريعا من الفن ذاته . ويوصي اكتشاف بروسست رسالة الفنان بأساليب لاستقلالية الفن الذاتية عن متطلبات الأخلاقيات .

إن رسالة الفنان هي أن يبحث إلى الحيلة تلك الأحداث الزمنية التي ظلت غيبية في أصواق الذاكرة بفعل التنسي الصلقة بعد أن يكون الزمن قد دعا مظاهرها الذنوية بوقت طويل . ومن ثم ، فإن العلاقة بين الفن والأخلاقيات تماثل الطريقة التي يمكن بها للزمن بالدينية أو الميتافيزيقية الذي يلوح لنا بوعده بالخلود أن يغمز بؤرة الرؤيا بالهنية للفضايا الأخلاقية الذنوية . والكاتب الذي يستطيع أن يستعيد الزمن المفقود حقا سوف ينكر رسالته وعلة وجوده إذا سمح لنفسه بالتحويل من هذه المحاولة من خلال إدخال شهادة سياسية أو أخلاقية أو اجتماعية في عمله الأدبي .

وصحيح أن بروسست وهو على طريق اكتشافه لرسالته الفنية شاهد على عادات عائلته ، وشهادته تجمع بين موقف القبول لحسية العملية الزمنية وإقراراً لوجه « منع الأيام والسنين » ، ومع ذلك فإن قراره بالوقوف في الذات وإعادة تجسيد الزمن قد تحولت معه محصلة الكتاب . ففي حين يظل استكشافاً للفقدان الحتمي أو إضاعة الوقت وتفريرا ساخرًا من بعض ملاحع الحب والمجنون في تلك الأرض البور ، فإنه يصبح سجلاً للتجربة التي نتج عنها انتصار الذات والذاكرة والزمن على الزمن .

وحيث إن وظيفة الفن هي استمادة الزمن المفقود ، فإن وظيفة الكاتب الأخلاقي في استخدام الأدب أداة للتقدم الاجتماعي أو للإصلاح وظيفة ثانوية أو غير ذات موضوع . كتب بروسست يقول : « إن واجب أي كاتب ومهمته هي واجب المترجم ومهمته » ، وسيلق

الالتزام السياسي البين . ومع ذلك فإن العلاقة بين الأهمية الواضحة ، بل الفائقة ، لهذين الروائيين بوصفها وسيلة للتعليم الأخلاقي والالتزامها بالنسبة الأخلاقية أو الحيد الأخلاقي تغفل مشكلة للفكر الفلسفي .

ولم إطار المداخل الأربعة المقترحة في بداية هذا البحث التي أطلقنا عليها تسمية : شكل وانطباع ورمزي ومضاد للعائق - كما لو ضمتنا آنفا مع كل رواية - لا يوجد دليل قاطع على أن هذه التسميات تؤدي وظيفتها كوسائل لتحرير الأدب من غممة الشواغل الأخلاقية . فلقد تنقلت أنواع مختلفة من التجارب الشكلية منذ جويس دون أن تضع حدا لغرض الحكم الأخلاقي . ولم يكن بناء لوحة اجتماعية بالأسلوب البروستي أو تصور المشهد الاجتماعي من وجهات نظر مختلفة كفا عند فورد مستلزمها مع نقد الشخصيات أو الأحداث المصورة في اللوحة، نقدا أخلاقيا . فالاشتغال بالعلاقات النفسية الداخلية أو بأشواق الارتباط الأخرى يمكنه أن يصبح وسيلة لأشواق كثيرة من التعليق الأخلاقي . وأكثر من هذا ، فحقى لو سلمنا بأن الشفافية في هذه الروايات الثلاث موجهة إلى غايات خفية ، وتستعمل بشكل غير غاضب لمجرد أن تسمح ببروز الفنان ، فإن مغزى محصلة الرواية بالنسبة لتعليق الأخلاقي أمر لا يتكرر .

وأحد العناصر الأخرى الموجودة في هذه الأعمال الثلاثة الذي له مغزاه بالنسبة لبنيانها شكل من أشكال الحيد الأخلاقي هو إحساس الكاتب برسائه . فالتأكد على الرسالة الفنية يحظى به احتفاء صريحاً في ذكرى أشياء انقضت ، ولمسح إلى الأبد عوليس ، ويظهر في نهاية صوبك . ومن للمحن أن يضع أي مبدأ أخلاقي خاص بالرسالة الفنية ، شأن أي مبدأ أخلاقي خاص بمسؤولية الرسالة التي يحدد وضع الشخص ومهته وإجابته لمهلهن للمحن أن يضع حداً للأساليب التي يستطيع الشخص من خلالها أن يتابع مثله الأخلاقية العليا الجوهريه أو أن يتشغل بالفضائل السياسية أو الأيديولوجية . هذا البحث العام في الفلسفة الأخلاقية ذو مغزول خاص في حالة فورد وجويس وبروست ، الذين كان لديهم الاستعداد لأن يؤكدا مسؤولية رسالتهم بالحوار أخلاقية لما حدودها الذاتية للمائلة لأدوار الرسام الانطباعي ، أو القس ، أو العالم التجريبي .

ويطوّر فورد التماثل بين روايته والوحدة الزمنية التي تعرض الشخصيات فيها من زوايا رأياً متنوعة ، وفعل أي محاولة لتجديد تلك التطورات أو تأطيرها ، بحيث تقدم هدفاً خارجياً ، بدلا من أن تكون في خدمة التحقيق الأمل للإمكانات للشاحنة للوحدة - تمثل هذه المحاولة خيانة للرسالة . ومع ذلك فإن هذا التماثل لا يصل بالسؤال الخاص بالالتزام الأخلاقي للشروع إلى قرار ، لأنه لا يجدد المواصفات التي يمكن استنتاجها من إحساس الكاتب الروائي برسائه . وليس مطلوبا من فورد أن يعامل وجهات النظر كلها بشكل متكافئ ، بالقدرة نفسه الذي لا ينبغي به لسويستين أن يزودنا في كتابته رواية للمعرفة الأولى بتطور القوميات حتى يحقق التكامل الفني .

وتبرز المشكلة نفسها في حالة تماثل الكاتب والقس . فإن الصلة التي يؤديها جويس في عاونه تحويل اللحم البشري إلى كلمات تحول دون التورط في أشكال أخرى من أشكال النشاط . القس لا بد أن يستبعد أنشطة مثل الاستغلال الأخلاقي للاعتراف ، تتعرض مع

ورسائه . ومع ذلك فإن شخص القس الأدبي ، الذي يدين بالولاء فقط للنفس وما يده له نوبيا ، لا يستبعد تعرف الأبعاد الأخلاقية التي لها صلة بانفعاله المعاطفي . وبالمثل فقد شبه بروت الكاتب الروائي بالكانن السفلي ، الذي يستطيع أن يبدد التعويل التي تحفظ الروح سجيناً في عالم الزمن الماضي المتشوق . فمن خلال فته يستطيع الكاتب الروائي أن يقول : « لقد آتقناهم : لقد تغلبوا على الموت ، وهم يعودون ليشاركونا حياتنا » . ومثل هذه الرسالة المقنعة ، التي توصل إليها الفنان من خلال ملاحظة حائلة ، لا يمكن إعلانيها بسهولة لكي تتاصر القضايا الأخلاقية المهمة التي تسود اليوم . ومع ذلك فحقى الرواية التي تكسر لاستعادة حقيقة الماضي يمكنها أن تتضمن ، مثلاً بفعل بروت نفسه ، معارضة الأحداث بشكل يوضح حساسية أخلاقية ساعرة . وبالمثل ، فإن الاستخدام الحائق للاستشهاد بالتعليقات الأخلاقية من جانب شخصيات الرواية أمر يمكن الصالح به .

والتماثل بين الكاتب الروائي والعالم الذي يقوم باكتشافات تجريبية يبرز لنا توضيحاً آخر لإمكانات الحيد الأخلاقي وحلوله . فالعالم لا يسمح له بوصفه علماً أن ينحرف بتجربته في سبل النتائج النفسية أو الاجتماعية ، مهما كان ما يفضل به بوصفه مواطناً . شيء من هذه الأخلاقيات الوضعية للعالم يوجد في ولاه جويس الذي لا يقبل الحلول الوسط لتزاحه تجاربه في الاستطلاع واللغة . ومن الصفات التي تميز بروت أنه قام بمقارنة تجرته الفنية بشكل صريح بتجربة العالم الذي لا يفكر ، كما سبق الاستشهاد ، « في شيء » . سوى الحقيقة التي أمامه . « وعني ما ، فإن التزام الكاتب الروائي برسائه ، شأن التزام العالم ، يلقي دواعي استطلاع العمل استطلاعاً شاملاً أو دعائياً . ومع ذلك فإن التحكم التجريبي أو المعرفي الذي يعمل عمله في التجارب العلمية لا ينطبق على الفن . فلن يكون هناك انتهاك لأخلاقيات الأدب ، مثلاً ، لو أن رواية بروستي أخطت مجرد تذكر انتظالي أو مشاعل لأشياء انقضت . فالواقع أن بروت يعرف عدم التماثل بين الفن والعلم حين يكتب قائلا : إن « الانتطباع المذلل بالنسبة للفنان هو ما يمنعه التجريب بالنسبة للعالم » .

وعصوماً فهناك عامل مضاد يؤدي إلى الالتزام الأخلاقي الصريح في عارسة الرسالة . فلابد أن يتقبل العالم قيم الموضوعية أو الحقيقة ماخضعت لتدخل في صلب التزامه التجريبي بوصفه علماً . وبالمثل ، فإن الكاتب الروائي ملزم بتلك القيم التي تشكل جزءاً يدخل في صلب عمارته .

ومن معرفة هذا الالتزام المنهجي ، تقوم الحجة على امتداد القيم المرتبطة بالرسالة حتى تشمل أفرادها أخلاقية أكثر شمولاً . ولهذا قلعت الحجة على أنه لا يصح لعالم الطبيعة الذي ينشد الحقيقة مهناً أن يقبل من علم أكاذيب ، أو لئلا ذلك التفتيح على الدليل التجريبي أن يكون مؤمناً تقليدياً ببطالة مقلدة . ومن العسير في أي من هذه الحالات ، على أي حال ، أن نقبل بين القيم التي تتبع من التزام مهني أو منهجي وتلك القيم التي تمثل امتداداً غير مشروع . وهو بالنسبة لفورد ، وجويس وبروست عارستهم لصنعتهم بوصفهم كتاباً أسعى ، بحيث يمكن الفصل بشكل علوي لا بشكل متد .

وعكسا فإن أصعالم سوف تؤدي وظيفتها على الدوام بوصفها

محاولة إغناء الاستقالية من موسوعة الأحداث في أحد أيام دبلن ، أو يخشون أن يفضوا الطرف عن حداث في قاعة رقص في الأزمات الماضية . وليس من للتير للدهشة بالنسبة للمعاصرة أن يكون رسم خطوط إرشادية تحدد الطرق التي يمكن من خلالها للأدب أن يتجنب الانتماء الأخلاقي مهمة صعبة مثلما كان الأمر بالنسبة لوصف الطرق التي ينبغي أن يؤدي الأدب بها وتطبيقه الأخلاقية في التقليد الكلاسيكي .

جربة مضادة لأولئك الذين يرغبون في نوع من الأدب يتاصر القضايا الأخلاقية أو الأيديولوجية أو السياسية . ومعنى ما يوصفهم بظهورا ليس هؤلاء ، من أدائها لهذه الوظيفة . ويحل هذا تقصيرا شخصيا لرسالة الفنان كما يحل قرارا بالنسبة لنوعية الرواية التي اختار جويس ويريست وفورد أن يكتبها عن حياتهم وزمنهم . إن معيار الرسالة الفنية يشمل في حد ذاته كتابا يخلون صف شخصيتهم ، مثل مالرو وسيلون ، مثلما يمكنه أن يشمل كتابا يخشون ، لأسباب أخلاقية ،



جولى ٢٠٠٥

النظرية النسبية في الأدب الحديث: نظرة عامة ونظرة خاصة في رواية "الصخب والعنف"

ترجمة: محمد بيريرى

انغمس من هذا القرن معظم منذ أن أذاع ألبرت أينشتاين نظريته النسبية الخاصة في عام ١٩٠٥ فادهشت الناس واستولت على ألبانهم . وقد بدأ الجدل حول هذه النظرية في الحفوت خلال السنوات التي مضت منذ وفاة صاحب هذه النظرية في عام ١٩٥٥ . لهذا ، فقد أن الأوان لكى ننظر فيها ماضى ، عاولين استكناه البصمات التي تركتها هذه والفيزياء الجديدة ، على الأدب الحديث ، وأن ننظر فيها المآخذ تأثير هذه النظرية على الأدب من أشكال ، وأن نتحقق من التصميمات الفلسفية التي أثمرها تأثير هذه النظرية ، فتسائل من مغزى النظرية النسبية بالنسبة إلى الكاتب ، ووجه انتضاه بها ، والدافع وراء استخداها إياها . والحق أن النظر في العلاقة بين العلم والفن هو المطلق الذي تبدأ منه الإجابة عن التساؤلات التي طرحناها . وسوف تشكل إجاباتنا من خلال إلقاء نظرة عامة نصابين فيها النظرية النسبية في الأدب الحديث . كما أننا سوف نناقش هذه الإجابات من خلال النظر في حالة محددة ، هي القسم الذي ألفه د فوكرز ، ولشخصية د كويتين ، في رواية "الصخب والعنف" .

عمل العالم أو الواقع نفسه . فالشاعر والرسام والفيلسوف التأمل والعالم يفعلون ذلك جميعا ، كل بطريقة . وكل واحد من هؤلاء يضع في هذه الصورة خلاصة تجربته الانفعالية ، ويعمل منها مركز الثقل ، سعيا وراء السكونية والاطمئنان اللذين يفتقدان في تطلق تجربته الشخصية الضيقة ، التي تسم بالاضطراب ^(١) .

وما دام العالم والفنان المبدع يجمعها هدف بنائي واحد يسعى إليه ، لم يكن من الغريب أن تستجيب النظريات العلمية للخيال الخلائق لدى الأدباء المبدعين ، كما لم يكن من الغريب أن يثير العلماء الكبار فضول كبار الباحثين في الإنسانيات .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الكشوف العلمية الكبرى — مثل نظرية التطور أو نظرية كوبرنيكوس الكونية — قد غيرت في كثير من الحالات من فهمنا للإنسان والطبيعة ، حتى أن أثرها لم يفت عند حد المتنازعين وعلماء السلوك الإنسان ، بل أصبح من الممتم أن تؤثر هذه الكشوف في علم الجسيمات ، لما تنطوي عليه من تصميمات فلسفية وسيكولوجية . ولم يكف العلماء — منذ فيثاغورث حتى الآن — عن تقديم نظرياتهم التي

باستثناء ذلك النوع الأدبي الخاص من قصص الخيال العلمي فإن الناس يعولون بصفة عامة إلى الفن بانقطاع الصلة بين العلم والفن ، ومع بل ربما يظن الناس أن العلم والفن يتبادلان نوعا من العدا . ومع ذلك فقد بين كثيرون أن العالم والفنان لا يختلفان من حيث الهدف النهائي الذي يسعى إليه كلاهما ، فكل واحد منهما إنما يسعى إلى تنظيم تجربته بطريقة تؤدي إلى منح هذه التجربة نوعا من المعنى . قال أينشتاين في خطابه الذي ألقاه في إسبانيا ذكرى ماكس بلانك Max Planck صاحب نظرية الكم ، Quantum Theory :

« يحاول الإنسان أن يكون لنفسه صورة واضحة وبسيطة للعالم ، وهو يحاول ذلك بما يلائمه من طرق ؛ كما يحاول الإنسان أن يخفض هذا العالم وسيطر عليه بأن يمل هذه الصورة التي كونها للعالم

● التزمت في هذه الترجمة الأصل إلا في مواضع يسيرة جدا ترجمتها بشىء من التصرف ، وكانت غايى من ذلك الوضوح في نقل الفكرة . (الترجمة)

● The Theory of Relativity in Modern Literature: An Overview and The Sound And The Fury. Julie M Johnson, Journal of Modern Literature, Vol. 10, Number 2, 1983.

العلمية من خلال ما تطوى عليه هذه النظريات من تضمينات فلسفية ، لأن خلال البراهين الرياضية . وقد تنق هذه الضمينات مع الحقائق أو لا تنق ، ولكن أثرها يظل مع ذلك حقيقة لا تنكر . وفي حالاته هذه فإن التضمينات الميتافيزيقية لنظرية أينشتين ، التي ترى النسبية في كل شيء ، تنقسم مع النظرية المعلقة للزمان والمكان ؛ تلك النظرية التي تطوى عليها ميكانيكا « نيوتن » . ومن ثم يبدو النظرية النسبية صورة من العالم على شكل صورة العالم التي نكونها لأنفسنا بناء على تجاربنا الحسية التي نعيشها في حياتنا اليومية ؛ لأن العلماء يحاولون تكوين صورة من العالم كما هو ، لا كما يظهر لحواسنا . ولما كان الكون عند الباحث في النظريات الفيزيائية يتألف من أشياء لا يراها معظم الناس في تجاربهم (أشياء من مثل الفراغ للحنى curved space أو القرب المكونة السوداء black holes) فإن فهم هذا الباحث للكون ما يتفق بنقض على معتقداتنا الساذجة ، وإن كان في الوقت نفسه يرومنا بما فيه من نظر ثاقب . لا غرو إذن أن يستولى هذا الفهم على ألباب الفنان المدع .

وقد كان للنظرية النسبية وما تضمنته من نظرة فلسفية ردد فعل واسعة ومتنوعة في الصحف والمجلات ، فشرح « ألفريد نورث وايتهيد » Alfred North Whitehead النظرية النسبية لقراء التايزر اللندنية . ونبهت « النيويورك تايزز » قراءها إلى « خطر هذه الفيزياء الجديدة التي جاءت لتبسط صفة أمور لا يستطيع فهمها أن يصونها »^(١) . وفي الألبوم التي نلت صدور النظرية النسبية العامة في سنة ١٩١٥ أصدرت بعض الدوريات مقالات عن النظرية . ولعلنا لقيت النظرية منذ ذلك الحين قبولا واستحسانا في بعض الأحيان ، كما لاقت المرض والاستهجان في أحيان أخرى . وحل إلى حال فقد كان للمحال لأي شخص له توجهات ثقافية أن يتعمق بالأمر يكون ملها بالنظرية ، حتى وإن كان لهما جها يتطوى على سوء الفهم ؛ وهو ما كان يحدث غالبا .

وليس من اليسير أن تتبع مدى تأثير النظرية وتجرباتها في الأدب الحديث ، ذلك أننا نواجه بناء وانزياح إلى في نظرية في الميتافيزيقا ، نتجرب ما نلاحظها من أفكار فلسفية وسيكولوجية ، بحيث يصبح من المصير أن نغفل عنها من غير ، وأن نتبع هذا الحيط إلى بداياته الأولى . ومع ذلك فلهذه « بصفة عامة » كان لأفراد الكتب ردد فعل شبيه بما كان لدى كل الناس ؛ فكان منهم من رحب بالنظرية ، وكان منهم من ناعضاها أو لمجملها . أما هؤلاء الذين اختاروا أن يراجعوها فكانوا صنفين ؛ صنف استخدم عمله الأدبي للتعلق على النظرية ، أو اتخذ منها أساسا منطقيا بني عليه ، أما الصنف الآخر فقلعوا مثلا فعل « كمنينج » Cennings ، إذ قبلوا ببساطة ما سماه هذا الأخير « العالم الجليد ذو الطبيعة المفسرة من حيث الزمان والمكان » .

وقد كان « ويندام » Wyndham Lewis أصح النقادين لنظرية النسبية . ومع أنه كان يعرف أن النظرية تدعم المطلقات فلهذه لم يفرغ لأينشتين سوء الفهم الذي لوقع فيه العوام . وقد رأى « ويندام » أن هذه النظرية تطوى على ما يشبه الغواية ، إذ تؤدي بالناس إلى قبول عالم يسود التفتك ، إذ يكون من أزمات خاصة « وأمكنة مشبوه بعضها من بعض »^(٢) . وقد كتب « ويندام » في عام ١٩٢٨ رواية ساخرة تمد نوعا من التعلق على النظرية النسبية . وتغوى الرواية على شخصيات قتل « جويس » Joyce وجيرترود شتاين Gertrude Stein . وقد جعل « ويندام » هذه الشخصيات تتدخل في عالم متمدن ، هو ذلك العالم الذي يعتقد « ويندام » أن أينشتين وبرجسون قد تصوره .

ويعد « ماكليش » Archibald Macleish أحد هؤلاء الكتب الذين علقوا على النظرية . وقصديته التي كتبها - ببساطة - تحت

تأثير تأثيرا جديريا في رؤيتنا لأنفسنا وللكون والملاحة بينها . لقد كان على الباحثين في شؤون الإنسان أن يراجعوها الحقائق التي اجتلت عنها هذه النظريات ، وأن يتعاملوا مع هذه الحقائق على نحو من الاتهام . وبما لا يقول به « كليمنت دوريل Clement Durrell » فإن تاريخ الفكر في العلوم الفيزيائية على وجه الخصوص هو تاريخ « الصدمات التي وجهت إلى ما يعتقد عامة الناس »^(٣) . ذلك بأن العلماء قد دلوا في معيهم لتكون صورة من العالم على شكل صورة العالم التي نكونها لأنفسنا بناء على تجاربنا الحسية التي نعيشها في حياتنا اليومية ؛ لأن العلماء يحاولون تكوين صورة من العالم كما هو ، لا كما يظهر لحواسنا . ولما كان الكون عند الباحث في النظريات الفيزيائية يتألف من أشياء لا يراها معظم الناس في تجاربهم (أشياء من مثل الفراغ للحنى curved space أو القرب المكونة السوداء black holes) فإن فهم هذا الباحث للكون ما يتفق بنقض على معتقداتنا الساذجة ، وإن كان في الوقت نفسه يرومنا بما فيه من نظر ثاقب . لا غرو إذن أن يستولى هذا الفهم على ألباب الفنان المدع .

ولحق أن الأصداة القوية للنظرية النسبية في الفلسفة والفنون تعود - أساسا - إلى نوع من الاتفاق ؛ فلو لم يتفق لأينشتين أن يأني بعد « داروين » وفلاسفة القرن التاسع عشر ، وأن يأني في غمرة « برجسون » و « فريد » و « علماء الجمال التجديديين » في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين - لو لم يتفق له كل ذلك لكتب على نظريته في النسبية أن تظل حبيسة علم الفيزياء النظرية . ولو أن « أينشتين » أطلق على نظريته اسما علميا دقيقا بدلا من اسم النسبية الذي لا يغير من المضمون العلمي لنظريته تمسيرا دقيقا لما أتبع هذه النظرية أن تهبط انتباه عامة الناس من غير المتخصصين في العلوم الفيزيائية . وعلى سبيل المثال فإن ميكانيكا الكم Quantum mechanics لم يكن لها تأثير عمال على الأدب ، برغم ما تضمنته من نظرة نسبية للكون أهل ما هي عليه عند « أينشتين » . وأيا ما كان الأمر فإن الوقت - من حيث الاستعداد الفكري - كان مواتيا لكي تبرز العلوم الفيزيائية مباحث العلوم الميتافيزيقية القائمة آنذاك . ولهذا سيطرت النظرية النسبية على أفئدة عامة الناس . وكان من الحتمي - بناء على ذلك - أن تستولى هذه النظرية على خيال المبدعين في الأدب أيضا . وأعطمت به منحتها هذه النظرية للأدب والفنون هي أنها خلعت صفة « الحقيقة » على النظرية النسبية المتاملة التي كانت قد استعوت الناس في الواقع .

وحين ننظر في النظرية النسبية نظرا موضوعيا فلها تتجلى في حقيقة الأمر عن نظرية في الحقائق ؛ لأن « أينشتين » إنما أراد أن يتحقق من الرسائل التي يمكن عن طريقها أن نمتد بصحة ملاحظتنا وقبيلتنا في نطاق أي نظام من أنظمة التصور الذاتي (أي في نطاق أي نظام من أنظمة للزمان والزمان)^(٤) . وعلى حين أن النظرية تؤكد أنه لا ينبغي أن تسيطر النظرية النسبية على إدراكاتنا فإن المسلمة الأساسية التي تبني عليها النظرية تجعل لبدا النسبية البديع ؛ لأنه تما لهذا المسلمة فإن أي ملاحظ للظواهر إنما يربط في نطاق معين من نطاقات الزمان والمكان ؛ ومن ثم فإن إدراكنا هذا للملاحظ لا يتبين أن تكون « صحيحة » بشكل تحمسي مطلق . ولما كانت هذه المسلمة تبرز النظرية النسبية السائدة في الفلسفة وعلم النفس والفنون ، فلها حلت على النظرية ذاتها في وعي عامة الناس . والفنون إنما تتأثر بالنظريات

شخصيات روايته^(٩). وهذا مما يقتضي من الروائي أن يترك شخصياته تتحرك دون أن يفرض عليها وجهة نظره. وقد عبر «سارتر» عن ذلك في مقال له عن رواية «موريك» Mauriac الملمعة «نهاية الليل»، التي وجه إليها «سارتر» نقداً عنيفاً بسبب أن موريك جعل من نفسه ذلك المؤلف الذي يحيط بكل شيء علماً، فراح يتحكم في شخصيات روايته كما لو كان مطلق المعرفة، على نحو أدى إلى تدمير طبيعتها. وكما كتبت «عطية الغرور» وراء ذلك كله. يقول سارتر إن «موريك»، شأنه شأن معظم الكتاب، ينحصر تحراً يتجاهل فيه حقيقة أن النظرية النسبية تطبق على عالم الرواية. ففي عالم الرواية – كما هو الحال تبعاً لنظرية أينشتاين – لا وجود لذلك الشخص الذي يقول على ملاحظاته وإدراكاته أكثر من غيره. وعلى هذا فإثنا لا نستطيع أن نتحقق تجريبياً من أن النظام القصصي في حالة من حالات الحركة أم في حالة من السكون. وهذا الأمر لا يختلف فيه الرواية عن عالم النظام الطبيعي. غير أن «موريك» تنادى عن ذلك كله، وجعل لنفسه نوعاً مستقراً، واعتذر أن يضع نفسه موضع إله مطلق العلم ومطلق القدرة. ولكنني أرى الروائيين أناساً مثلاً، يتوجهون بأفعالهم إلى البشر. إن علم الله يتعدى إلى ما وراء الظاهر المحسوس؛ لأن الله ليس فناناً روائياً، حل حين أن الفن لا ينحصر في معرفة ما وراء الظاهر، ولا يتجاوز إلى الظواهر المحسوسة. فالفنان ليس إلهاً؛ وليس الله فناناً، كما لم يكن «موريك» فناناً أيضاً^(١٠).

وقد تبني سارتر وجهة نظره هذه حين كتب روايته «الغنيان» التي بنيت من حيث السرد على ضمير الحكيم. وما يواجهه القارئ هذا العمل من صعوبة في تمييز بعض أحداث الرواية من حيث زمان حدوثها ومكانه، إنما ينشأ عن عجز القارئ عن تصور الأحداث تصوراً ينموز فيه عن النظام المكاني الزماني الذي يوجد الراوي (روكنايتن) في إطاره.

أما «لورانس دويل» فلا جدال فيها بلدين به لأينشتاين؛ إذ تعد ربايعته عن الإسكندرية أثراً من الآثار التي تدل على فلسفة المكان والزمان. ولقد كتب «دويل» ملاحظة تمهيدية صوّرها الجزء الثاني من ربايعته، شارحاً في هذا التمهيد بناء الربايعية شروحاً تبين فيه مصطلحات نظرية «أينشتاين»، حيث قال:

«أحاول في هذا العمل أن أنجز عملاً روائياً يقرم على أربع دعامات، ويتخذ شكلاً ينهض على فروض النظرية النسبية، إذ تتساق الرواية في عالم مؤلف من أربعة أبعاد، ثلاثة منها مكانية؛ أما البعد الرابع فزماني.

ومع ذلك فإن الأجزاء الثلاثة الأولى تنتشر في جهة عريضة، ولا ترتبط ببعضها البعض ارتباطاً تسلسلياً؛ إذ تتداخل فيها بينها تدخلات داخلها مكانياً معاً، لا اعتبار فيه للزمن. أما الجزء الرابع فإنه وحده الذي سوف يمثل البعد الزماني، وسوف تتابع أجزاؤه.» ويتج بصحتها عن بعض.

إن العلاقة بين الذات والموضوع تمثل أهمية خاصة في النظر النسبي، حتى أني حاولت أن أعبر الرواية

عنوان «أينشتاين» هي مزيج من الانصراف واليأس. إن أينشتاين – الذي تجسد العالم الحديث من خلاله – يرى الكون/خبراً، وهو مع ذلك لا يستطيع أن يرى من خلال «الصبورة» لكي يستكشف سر الكون. إنه يرى – حسب – دوافع الغبار المتخلف عن عالم يتلاشى. وهو عالم يقول عنه الشاعر «يرك شيئاً ما طاهراً؛ شيئاً ما يزال حياً...». إن تعليق «ماكليش» الذي يلوح فيه الانصراف هو قوله إن «شيئاً طاهراً» يعني في الواقع، كما يفسه بعض من اعتقده في أن إنسان هذا الزمان – الذي ينسب الشاعر من خلال أينشتاين – ينظر في جنبات الكون فلا يرى إلا التبدد.

وقد استخدم «جويس» و«فروست» أيضاً النظرية النسبية في بعض أعمالها الفنية. سخر جويس من هذه النظرية في أحد فصول «عوليس»، ففي تقليده الساخر للأسلوب العلمي ترى «مولي» و«بلوم» مصطحبين على القفاز، حيث يصفهما «جويس» في شكل عاورة تنابع فيها الأسئلة والإجابات. وقد أدخل جويس في هذه المحاوره بضعة علوم كانت النسبية من بينها، حيث يقول:

في أي حالة من حالات الحركة والسكون هما؟

إنهما في حالة سكون حين ينظر كل واحد منهما في نفسه، كما إنهما في حالة سكون بالنسبة لكل واحد حيال الآخر. ولكنهما في حالة حركة، بما أن كل واحد منهما يتحرك صوب القرب مع صاحبه، وبما أن الأرض تتحرك حركة أبدية خلال مسارات متضرة أبداً في فراغ لا يتغير أبداً^(١١).

ويظهر من هذا أن «جويس» يعي النسبية الناشئة عن اختلافات نظم القصور الذاتي (أي نظم الزمان والمكان المتباينة). ولكنه يعبر عن نوع من الالهم حين يستخدم هذه النظريات في وصف تجربة إنسانية.

وبالمثل فإن «فروست» يتناول من خلال قصيدته ما يسميه «العلمية» Scientism بشكل فيه لؤن من الميت بهذه العلمية والتهوين من شأنها^(١٢). والعلمية تشتمل عدله على النظرية النسبية إذ يسخر في بعض شعره من الزمن الذي يتقوس، كما يذكر الزمان الذي هو أحد أبعاد المكان، ويشير إلى الاختلال بين فكرة الزمان والمكان.

لقد كانت النظرية النسبية لدى «جويس» و«فروست» فكرة علمية، شأنها شأن أي فكرة علمية أخرى؛ وهي بهذه الصفة استحضت سخريةتها. ولم يكن «جويس» و«ماكليش» بحاجة ثورية النظرية النسبية، كما لم يكن كل من «سارتر» و«دويل» و«ميتلنجر».

لقد اتخذ «سارتر» و«دويل» من النظرية النسبية أساساً منطقياً لفكرة تعدد وجهات النظر، ثم اتخذوا من هذا الأسس وسيلة بديعة في الرواية. لقد كان البناء الروائي من حيث الشكل السرد الذي تبنيه مثل جدل منذ أن جعل هنري جيمس Henry James من هذا الجدل قضية الساعة. ولا شك أن سرد القصة من وجهات نظر شخصيات عدّة كان سابقاً لنظرية أينشتاين. بيد أنه لا شك أيضاً في أن القول بأنه لا يوجد في الواقع وجهة نظر بمعناها الجدل من غيرها بالاعتبار كان مما عزز من الاتجاه إلى الخلط بين النظر إلى مؤلف الرواية بوصفه العالم المحيط بكل شيء خيراً؛ لأن هذا المؤلف ليس أكثر جدارة بمقتضى من

وبعض تأثيرات النظرية النسبية لا يظهر ظهوراً صارخاً، ولكنها برغم ذلك تأثيرات حقيقية لا يمكن إنكارها. وعلى سبيل المثال فقد بينت بريليات و Bryant أن رواية «هار» Joseph Heller الأولى المسماة «القطعة - ٢٢» هي محاكاة تحكية لنظرية للمرة التي تنطوي عليها النظرية النسبية. و«برليات» يشرح كيف أنه لكي يدرك المرء نظاماً من النظم فعليه أن ينظر إلى هذا النظام من خارجيه. وعلى هذا فإنه يعد رواية «القطعة - ٢٢» شبيهة بأدوات القياس في النظرية النسبية؛ إذ تنقسم بدرجة عالية من المرونة، «تتمدد أو تنكمش» وتسرّع أو تبطيء، حتى تحقّق عنا وضعها النسبي^(١٧)؛ أي أن رواية «القطعة - ٢٢» تتغير بتغير المنظور؛ فهي بالنسبة لإحدى الشخصيات قصة الحب غير المعقول، على حين أنها بالنسبة لشخصية أخرى تمثل علماً مغلياً غليّة النظام. وهكذا تتغير الرواية بتغير المنظور. وأيضاً كان الأمر قائم إذا كان التأثير المباشر للنظرية النسبية على هذه الرواية أمراً يقبل الجدل، فإن احتواها على بعض المضامين التي تتصل بالنظرية النسبية أمر لا شك فيه.

لقد بات واضحاً من هذه النظرة العلمية التي ألقيناها على بعض الأعمال الأدبية التي تأثرت بالنظرية النسبية أو تضمنت بعض مضامينها أن الكتاب انتصوا بالنظرية إما بوصفها مصدراً لبعض المضامين، أو بوصفها أساساً لتشكل التجربة الأدبية. أما هؤلاء الذين احتضروا النظرية النسبية في أعمالهم فقد عدوها معزاً لا يروونه من أن إدراك الواقع يتسم بالذاتية، لأن العالم لا يوجد عندهم وجوداً موضوعياً، بل يوجد وجوداً ذاتياً. وعلى التقيض من ذلك فإن هؤلاء الذين ناضوا بالنظرية وانكروها رأوا فيها تهديداً للنظرية العلمية للعالم؛ إذ إن العالم عندهم يوجد وجوداً موضوعياً بمنزلة من الذات. وعلى كل حال فإنه من التبسيط للمخل أن نعد النظرية النسبية التي تحترم التوجهات الثقافية راجعة إلى عالم فرد من علماء الفيزياء. مع أن كينيث كلارك قد حاول ذلك عندما ذكر في نهاية الحضارة Civilization يسد إلى أن الإخفاق في فهم علما يقف وراء الفوضى البادية بصورة أساسية في القرن الحديث^(١٨) والأجدر أن ننظر إلى الروح النسبية التي تغلب على العلم أو الفلسفة أو علم النفس أو علم الجيولوجيا في هذا القرن بوصفها كلاً لا يتجزأ. ومع ذلك، فلما كانت نظرية أينشتاين قد عززت بحثهم العلم المقدس، أي النظرة النسبية التي هي من سمات هذا القرن، فقد أثرت على فهمنا لطبيعة الإنسانية. ولما كان هذا الفهم معنياً لا ينصب لعلم الجيولوجيا، لم يكن هناك مفر من أن تؤثر النظرية النسبية على الأدب الحديث.

لا يظهر في أعمال «فوكنر» انهيار العلم في ذاته، وهذا ما قد يجعل على الظن بأن عمله الأدنى لم يكن وعاءاً لنظرية أينشتاين النسبية. ولكن لما كان «فوكنر» قارئاً عنازاً متعدد الاهتمامات فإن عمله ينسج عن استيعاب للتأثيرات المصرية في مجالات الفلسفة والفنون والعلوم المهتمة بسلوك الإنسان. وعلى هذا فإنه من المتوقع أن يكون هذا الرجل - صاحب الثقافة العميقة - على إلمام بإنجاز أينشتاين. وما أن «فوكنر» كان من المؤمنين بفلسفة «برجسون» «فالأرجح أن يكون قد قرأ كتاب برجسون (الصوروة والزمان)» الذي هاجم فيه النظرية

من خلال طمع ذاتي وطماع موضوعي في آن واحد. وقد جعلت الجزء الرابع من الرواية يأخذ الشكل الواقعي. وفي هذا الجزء يصبح الراوي موضوعاً object، أي يصبح واحداً من شخصيات الرواية.

وليس فيما فعلت ما ينسب إلى «بروس» أو «جويس»؛ إذ إنها من وجهة نظري بينت فلسفة «برجسون» لا فلسفة الزمان والمكان.

والأجزاء التي تتكلف منها الرباعية تتناقص فيما بينها في بعض المواضع، لا بل إلى «دويل» من أسلوب في السرد، حيث جعل أحداث الرواية تروى من وجهات نظر متباينة. ولكل رواة متنازع ويصول يختلف على لدى غيره (كما أن لكل رواة أكاذيبه الخاصة). يضاف إلى ذلك أن كل رواة أدخل في سرده للأحداث عناصر غامضة لا توجد عند غيره في بعض المواضع. وبسبب هذا التعقيد في السرد فإنه ينبغي على قارئ الرواية أن يكون واعياً بالمخالفات التي تتكلف منها الرواية، وأن يسند كل مجموعة منها إلى مصدرها، أي إلى رواها الحقيقي.

ولم يتضح «دويل» بالنظرية النسبية بوصفها وسيلة بنائية فني، بل استخدم أيضاً بعض المضامين الفكرية التي تنطوي عليها النظرية النسبية للأمر. فهو يقول على لسان أحد شخصيات الرواية:

«إنسانياً... حيوات مؤسسة على خيالات اختارها كل واحد منا لنفسه. ذلك أن استمينا لحقائق الحياة مشروط بشروط الزمان والمكان اللذين نلاسيهما. ولا صحة لما نعمل إليه من الاعتقاد بأن سماتنا الشخصية هي التي تحدد وجهة نظرنا عن حقائق الحياة؛ فكل تفسير للحقائق إنما ينبع من وضع فريد مفيد بالزمان والمكان. وأي تغيير طفيف في وضع الإنسان الزمان والمكان لا بد أن ينتج تأثيراً في الصورة التي يستوعبها ذلك الإنسان»^(١٩).

ولقد لجأ «دويل» إلى إحداث هذه التأثيرات في أجزاء رابعته، على نحو أثر هذا التعبد في وجهات النظر التي تنطوي عليها هذه الرباعية. ولذلك فقد كانت الحكمة التي انطوى عليها مضامين هذه الرواية هي استحالة أن نحيا حياة تتخلو من التوهم؛ إذ إن كلاً منا يرى في الحياة شيئاً ينسب وضعه الفريد في الزمان والمكان، على نحو يصبح علماً معرفة العالم معرفة موضوعية.

ولا تثير الرباعية في بنائها الذي يحاكي النظرية النسبية على نحو يتسق مع هذه النظرية استنفاً كاملاً. وعلى سبيل المثال فإننا لا ندرى لم عدول «دويل» في سرد الرواية على «دارل» في ثلاثة أجزاء من الرباعية، على نحو أدى إلى خلق نوع من عدم التنسب بين منظور «دارل» ومتطورات الشخصيات الأخرى؛ يبقى مع ذلك أن أثر أينشتاين لا يمكن إنكاره، بغض النظر عما تأثر به «دويل» وكيفية هذا التأثير، وبغض النظر عما إذا كان «دويل» قد فهم نظرية أينشتاين فيها صحيحاً.

« كويتين » قانون الإزاحة في الماء ، وتوصل من خلال المعادلة الرياضية لهذا القرن إلى أن الوزن اللازم لإغراقه في الماء هو عشرة أوطال ، ولكنه رأى أن استخدام هذا الوزن في كتلة واحدة سيكون عيباً في الاتصال بين وسائل المواصلات ، ولذلك فضل عليه تقنين كل منها بوزن ستة أوطال . وقد تأمل « كويتين » - بعد أن أجهري هذه العملية الحسابية - في أن هذه المناسبة « كانت الفرصة الوحيدة التي أتت بها أن يتعلم أن يتعلم في جامعة هارفارد » (١٤) . وجين رأى « كويتين » بعد ذلك « جيرالد بلاند ، Gerald Bland » عيّد في الماء ، بينما كانت أمه تسير بجوارته في ميلويتا ، نظر إليها بعين الحبال كما لو كانتا كويتين يتحركان في مسارين متوازيين . ولابد أن « كويتين » قد تلقى فصلاً دراسياً في علم الفيزياء في العالم الدراسي ١٩٠٩ - ١٩١٠ ، وهو العام الوحيد الذي قضاه في « هارفارد » . ولما

كانت النظرية النسبية الخاصة قد صدرت قبل ذلك بأربعة أعوام فإنه يكون من المحقول أن يكون الفصل الدراسي الذي حضره « كويتين » قد تعرض لنظرية هذا المغمري الناشئ « أينشتين » . وهي نظرية كانت قد ذاعت فيها كبراً . ولما كان أينشتين في شرحه للنظرية النسبية لغريه الملهاء قد اعتمد استخدام القطار مثلاً يوضح به نظريته فإن ذلك يفرها بالنظر إلى استخدام السيارات المتحرك بوصفه اشتقاقاً من قطار أينشتين الذي ذاع بين الناس (١٥) . ولما أن هذا البديع الناتج عن تكرار ذكر هذا القطار على ألسنة لاروجين لنظرية « أينشتين » يميز لنا أن ترجع معرفة « فوكسر » به . ولكن لما كان أينشتين قد استخدم القطار مثلاً يوضح به فكرة تغير الحدث بتغير المنظور ، على حين أن « فوكسر » قد استخدم السيارات في إشارة ضمنية إلى فكرة « مفارقة الساعات » ، فلا وجه للإصرار على وجود علاقة مباشرة بين الموضوعين ، وإن كان من الجائز أن تكون ثمة علاقة بينهما .

وقد رأينا فيما سبق أن النظرية النسبية تفرّض أن تصوراتنا عكوبة بوضعتنا الممين في نظام من أنظمة القصور الذاتي . ومعنى ذلك أن هذه التصورات ليست أبعد رافة من التصورات الأخرى المتصلة بنظامه أخرى من أنظمة القصور الذاتي . وقد رأينا فيما سبق أيضاً أن هذا الافتراض ليس إلا ترجمة رياضية للنسبية الفلسفية والميكولوجية الكلمة وراءه تمدد وجهات النظر في الخيال القصص .

والقول بأن « فوكسر » قد اتخذ من النظرية النسبية - شعورياً أولاً شعورياً - سبباً للبناء السردى في عمله ، أمر فيه نظر . ومع ذلك فإن النظر إلى رواية « الصخب والمنف » في ضوء فرض أينشتين جدير بالاهتمام .

كانت شخصية « كويتين » إحدى شخصيات ثلاث رويت الأحداث من منظورها . وقد كان لـ « كويتين » وضع فريد من حيث الزمان والمكان ، إذ كان كل من « جاسون » و « بنى » في مدينة « جفرسون » ، وكلاهما يسرد الأحداث خلال عطلة عيد الفصح في عام ١٩٢٨ ، على حين كان « كويتين » و « هارنارد » ، أما سرده للأحداث فيتم في عام ١٩١٠ . وهو ، على هذا ، قريب جداً - من حيث الزمن - من موضوع تلك الذكريات التي استحوذت عليه (وهو موضوع السقوط الأخلاقي الذي ترتب فيه « كاتى » نتيجة لزوجها أكثر الانتهازية) . ومع ذلك فإن « كويتين » - من حيث المكان - أكثر بعداً من مسرح الأحداث . وإذا كان الفاصل الجغرافي بين « بنى » و « جاسون » ليس كبيراً فإن الفاصل الزمني بينها كبير ؛ فبينما ثمان

النسبية ، لا عقاده المضلل في أن هذه النظرية تتناقض مع تصور العقل للزمان والصورة . وقد أبطل أينشتين هذا الهجوم حين قال إن الزمن الذي يتحدث عنه العالم الفيزيائي لا علاقة له بالإحساس النفسى بالزمن (١٦) . ومع أننا لا نملك طيلة خروجياً ، أى غير نصى ، هل أن « فوكسر » كان عارفاً بالنظرية النسبية ، فالمرء أن « فوكسر » قد وقف في عسوع لعالم الفيزياء النظرية ؛ إذ التقي فوكسر وأينشتين في برنستون في عريف عام ١٩٥٣ ، وجرى بينهما مناقشة صغية (من جانب أينشتين على الأقل) . ولما مات أينشتين بعد علمين قال « فوكسر » في برفية المزاء « كان ألبرت أينشتين واحداً من لرق الناس حاشية ، كما كان من أكثر الناس حكمة . ومهيات أن يلدائه أحد في صفة من هاتين الصفتين ، ناهيك عن أن يلدائه واحد في كلتا الصفتين » (١٧) .

وإنما لعل يعين من أن « فوكسر » كان يقيم تذكراً لذلك العالم الفيزيائي الذي كان يكن له كل هذا الاحترام ، وذلك في القسم الذي خصصه لشخصية « كويتين كويمسون » في رواية (الصخب والمنف) .

لقد تأثرت رواية « فوكسر » - شأن أعمال أخرى في القرن العشرين - بالتصميمات الميتافيزيقية لتصويرين شاعرين من تحويرات النظرية النسبية . أما التصوير الأول فقد تولد عن إدخال المسئلة النسبية على النظرية نفسها . وقد اشترك في هذا التصوير الراضون للنظرية والمؤيدون لها على السواء . وقد بين النقاد أن هذه المسئلة التي تؤكد نسبية التصورات كان لها أثرها ينكر على البناء السردى للرواية ، على نحو يزدنا بمعالجة جديدة لبناء رواية « الصخب والمنف » (١٨) لغرفكر . أما التصوير الآخر لنظرية فنتائج عن ميل بعض الحرفيين إلى صيغ التصورات العقلية بصيغة حسية ؛ إذ يعمد هؤلاء الحرفيون إلى إحلال الأشياء على التصورات العقلية التي عرفها الفيزيائيون بطريقتهم فيما يتعلق « بالكتلة » و « الطاقة » و « الجزءية » . وبعد ذلك يتجه هؤلاء الحرفيون إلى تجسيد التصورات بشكل يغلب عليه التصور الحسى للمدى . وهذا كله ينتج تعبيرات مجازية ، من مثل القول بأن الزمن يتوقف عندما نصل إلى سرعة الضوء ، كما تحول الكتلة إلى طاقة وتندمج الأطوال . وهذا كله يتضمن نوعاً من النظر النسبية والمثال لعالم الواقع ، على نحو يدعم الاتجاهات المثالية والنسبية في علم النفس الحديث وفي الفلسفة والفنون (١٩) .

وبالنسبة لرواية « الصخب والمنف » فمن الجائز أن يكون « فوكسر » قد أدخل فيها كلا من المسئلة التي ذكرناها وهذا التعبير المجازي عن « مفارقة الساعات » . أما المسئلة فكانت في البناء السردى للرواية . ولما « مفارقة الساعات » فضر لنا ما نملك « كويتين » من رغبة في التنقل المستمر ، مستقلاً سيارات الثقل العام . ولما كان كل من تمدد وجهات النظر التي تسرد أحداث القصة وهذه الرغبة في ارتداد السيارات من الأمور التي يمكن تفسيرها دون الرجوع إلى النظرية النسبية ، فإن التساؤل لا يجوز عما في النص نفسه من مبررات تحولت لنا الرجوع إلى النظرية النسبية في تفسير هذا العمل الأدبى . ولما أننا نستطيع أن نجد هذا اللزوم في إشارات « كويتين » إلى أمور من مجال العلوم الفيزيائية ؛ فليل أن يرتاد كويتين السيلولة الأولى الشرى تقلل وزن كل منها ستة أوطال ، وهما تقلان سوف يستغلحها فيما بعد في إغراق نفسه ؛ إذ قرر الانتحار . وقد استخدم

وجهتها نحو مجلس « كويتين » على أول مقعد شاشر يصاحبه بجوار رجل أسود وهو لا يعرف إلى أين تسير الحافلة ، غير عابئ بذلك . وتذكره هذه الظروف برحلة قطار قام بها عقدا إلى مسقط رأسه في أحد أعياد الميلاد ، حيث أدرك آنذاك مدى اختلافه لكل من « روسكوس » و« دلسي » . وخلال حركة السيارة يتغير إطار الزمن ، ويبدو ذلك بوضوح في « دلسي » على تذكره « بنجي » ، وهذا يذكره بعد ذلك بـ « كاتى » . وهو خلال حلم يقظته هذا يرى أن السيارة « توقفت » ثم استأنفت السير ، ثم توقفت مرة أخرى ، كما يرى أيضا أن ركابها آخرين يرتادون السيارة . وحين تقف السيارة بعد ذلك يتبادرها « كويتين » وسيرى القبر ، حيث يشاهد الأم وابنها ، يتحركان في مسكون متولذين مثل كويتين .

ويقطع « كويتين » بعد ذلك ثلاث رحلات بالسيارة في تتابع سريع . وهو في كل مرة لا يسيأ برؤية السيارة . كان الوقت يقرب من الظهيرة حين تشرف « كويتين » إلى ارتداد سيارة من السيارات العامة قبل أن يحل موعد الظهور . ويستقل أول « ترولي » يصله ، شامرا بأنه « يسى بوقت الظهيرة » ، متحميا ألا يشعر بذلك . ويستمر في ارتداد السيارة طوال وقت الغداء . وفي كل مرة تتوقف فيها السيارة كان يسمع دقات الساعة في جيبه معلقة . دون كلال - عن مرور زمن لا هوية له . وفي ساعة غلب المسح على صلبه بسلام ، ويغادر « كويتين » السيارة عائدا إلى مدينة في سيارة أخرى . ولكن ما إن يستقر به الظلم في عجلة السيارات التي تنقل المسافرين بين المدن حتى يستقل سيارة أخرى . وفي خلال هذه الرحلة يتغير إطار الزمن مرة أخرى ، حيث يرى في حلم يقظته مشهد « هيرت » و« كاتى » قبل الزفاف . وحين تقف السيارة يتبادرها « كويتين » .

وهو في رحلته التالية يجلس في القصد الخلفي لسيارة بعض أصدقائه ، حيث تعود به ذاكرته إلى مشاهدته مع « كاتى » حين حاول أن يجملها على القول بأنها تكره « دالتون » . وفي أثناء تحرك السيارة يتخلل « كويتين » مرة أخرى عن الزمن الحاضر الذي يصاحبه ويتشجر مع « جيرالد بلاند » (أحد الرفاق في السيارة) ، الذي كان بالنسبة إلى « كويتين » بمثابة البديل لـ « دالتون » . ذلك أن صاحبنا لم يعد يفرق بين الماضي والحاضر ، أو بين « دالتون » و« بلاند » ، إذ اختلطت الأزمنة والأمكنة في وحيه .

ويغادر صاحبنا رفاقه وقد اختلطت عليه الأمور ، ثم يستقل سيارة أخرى عائدا إلى المدينة ؛ وكان ذلك في وقت استقرار ضوء الشمس المائل للغروب ، حيث يتنى « الضوء » هذه الحلقة عما يشبه التوقف الحقيقي للزمن ليحيى الوقت ، وحين تتوقف السيارة يتبادرها صاحبنا ويستقل أخرى ، كما فعل في الزوايا السابقة . وفي هذه المرة يعبر النهر عائدا إلى « هارفارد » ، ويتغلب جسر النهر إلى الاستفراق للنهي في معنى القضاء . « لقد عبرنا النهر . ويملو المعبى في احتنا تدعى ، شاقا أجزاء القضاء في غمرة السكون والعلم » . غير أن هذه السيارة كسفتها لا تعبر النهر بسرعة الضوء ، كما أنها لا تخفى في السير في الفضاء دون توقف ؛ ومن ثم فإن صاحبنا - حين يعود أدراجه إلى غرفته - يواجه الزمن الذي لا يقهر ولا يتأكل منه . وعندئذ ينتهي إلى سمع صاحبنا دقات الساعة القابعة في جيبه .

وبما لا شك فيه أن هذه الرحلات السبع تنس باهر « ورجسون » ،

عشرة سنة ؛ كما أن « بنجي » - وقد كان حيس نوع من الخجل - كان عاجزا عن إدراك الفواصل الزمنية ؛ وهو ، على هذا ، كان في حالة اضطراب مؤقت من حيث إدراك الزمان والمكان . وسرد الأحداث من منظور « جاسون » بين لنا الأثر الذي يمكن أن يحدثه عصر الزمان في تصوراتنا ؛ فمن وجهة نظر « جاسون » بعد ما حدث من « كاتى » جزءا من سلسلة الأحداث التي مرت بها الأسرة في تندهورها المتصل ، على حين أن « كويتين » يعمل من هذا الحدث بؤرة لها الأسبقية على ما عددها . إن سقوط « كاتى » بالنسبة إلى « كويتين » أمر حاسر وليس حدثا من أحداث الماضي . وهو في ذلك يشبه « بنجي » الذي اختلطت لديه الأزمنة والأمكنة . وهذا الابتعاد المكاني « لكويتين » يؤثر في تصوراتنا ؛ إذ يتخاض من جبرائه إحساسه بالاضطراب والحسرة . وهو من موقعه في الجنوب يرى الشمال ويرى أسرته في نطاق زمني مكاني مختلف . وكما نعلم من رواية فوكسر الأخرى « أبسولم » فإن « كويتين » تتنازعها عاطفته الحب والكراهية .

على أن أكثر الأمور إغراء من حيث أثر نظرية « أينشتين » على الرواية هو انتفاع « فوكسر » بما يسمى « مفارقة الساعة » . ويمكن هذه المفارقة في أن الزمن - تبعا لنظرية « أينشتين » - يتباطأ كلما ازدادت السرعة ، حتى إلى أن الزمن يتوقف تماما عند سرعة الضوء . وربما لا يكون لهذا القانون نتائج عملية مباشرة . ومع ذلك ففي أيام احتدام النقاش حول النظرية النسبية خلال المدة التي سبقت صدور رواية « فوكسر » في عام ١٩٢٩ ، شاع القول بأنك إذا سافرت في صاروخ يسير في الكون بسرعة الضوء فإنك تعود إلى الأرض في العمر نفسه الذي غادرتها فيه ، بغض النظر عن المدة التي قضيتها في سفرك الكوني هذا . واعتقد أن « كويتين » كان يأمل - من خلال هذه الرحلات المتعاقبة التي قطعها في وسائل المواصلات دون غرض معين - أن يتحقق له قانون « مفارقة الساعة » . كان « كويتين » يسعى جاهدا إلى أن يتحرك بسرعة تكفي لإبطاء الزمن ، إن لم يكن لإبطاءه .

ومن المثير عليه عموما أن « كويتين » في يومه الأخير على الأرض كان يسعى - بشكل متناقض - إلى الهروب من الزمن هروبا نهائيا عن طريق الانتحار ، ولكنه كان يسعى أيضا إلى الهروب من تلك اللحظة الزمنية التي دبر أن يتم فيها ذلك الهروب^(٢٠) . لقد قضى يومه الأخير في « كمبريدج » يجوس بين مشاهدنا ، غنيا نفسه بتفصيل الزمان إن لم يستطع التخلص منه نهائيا . فقبل أن يغادر « كويتين » حجرته حاول أن يقضى معال الزمن بأن يحيط صاحبه ، ولكنه لم ينجح إلا في تهيمش زجاجيا ؛ أما الساعة فقد ظلت تدق ، موحية خلال هذا الدق المنتظم بأسر لا ينفى . وبعد أن يغادر حجرته بوقت قصير يتوقف عند أحد باعة المجوهرات ويسأله « عما إذا كانت إحدى هذه الساعات التي في الواجهة تشير إلى الوقت بشكل صحيح » ، كما يسأل البائع عن إصلاح ساعته . غير أن وقوف « كويتين » غريسة للأصداق التي تتنازعها يؤذي به إلى أن يضرب صفحا عن إصلاح ساعته وعن معرفة الوقت ، ويغضى لطيفه ، مغادرا بائع المجوهرات ، متجهيا صوب حائز لبيع الأدوات المعدنية ، حيث يتابع الاتقال التي سوف يستخفها في إغراق نفسه .

ويبدأ « كويتين » رحلة العذاب الأوديسية ، حاملا أدلة موته بين يديه . « جاءت الحافلة فركبت دون أن أنظر إلى اللقطة التي تمجد

حقيقة أن أعمال «فوكنر» تنبئ عن معرفة حيمة بالأكابر والاتجاهات الفكرية لعصره، يصبح من المنطقي أن نخلص من ذلك إلى أن «فوكنر» — في القسم الثاني من رواية «الصحف والعصف» — قد اتضع بفكرة مفارقة الساعات في نظرية أينشتاين النسبية، يوصف هذه الفكرة تعبيراً مجازياً عما تلك جنان «كوبنتين» من مجاهدة يسعى فيها إلى الانفلات من ريقه الزمان.



لقد كان لبعض النظريات العلمية عبر القرون المتعاقبة أثر في تغيير أسس النظر تغيراً جليواً، بحيث أوجت هذه النظريات برؤى جديدة للكون والإنسان. وفي هذا السيل فإن رؤية «كوبرنيكوس» للكون — مثلاً — قد حلت على رؤية «بطليموس» كما أن رؤية «دلوين» و«فرويد» و«يونج» قد أوجت بما عدل من تخيلاتنا. أما «أينشتاين» فقد استرحى الناس فيه رمزا يدل على الطابع الذاتي للتصورات الإنسانية. أما النظرية النسبية فقد كان ما تنطوي عليه من تأكيد علمي لجداً النسبية في رؤية الكون مفضياً — عبر عقد نوع من المشاكسة — إلى نسبية الواقع وخضوعه للإدراكات الذاتية له. ولقد تبين استقبال الكتاب لهذا كله بتباين اتجاهاتهم الفلسفية والسيكولوجية؛ فبعض الكتاب من أمثال «سارتر» و«دوبل» واحتضنوا النظرية صراحة، لما فيها من تميز للمثالية الفلسفية، واتصموا بها بوصفها أساساً عقلياً للبناء السردى في الرواية، ووصفها مصدراً لبعض المضامين الروائية. وبعض الكتاب الآخرين — من أمثال «ويندلم لويس» و«أرشيبالد ماكليش» — هاجموا النظرية لما فيها من إنكار للوجود الموضوعي للواقع. وهناك فريق آخر فضل أن يتجملع النظرية أو يسخر منها، مثل كل من «فروست» و«جويس» واللذين أسقطا النظرية من حسابها، إذ لم يجد فيها شيئاً يتصل بالميثافيزيقا. ويبنى أن أثر النظرية النسبية على بعض الكتاب من أمثال «فوكنر» قد أهمل بسبب أن هذه النظرية تنسج بطريقة غير مكشوفة للعبان مع أفكار فلسفية وسيكولوجية تناظرها. ويرغم تبين توظيف النظرية فإن أهميتها للكتاب تمثلت فيها بمدته به من نافذة جديدة ينظر من خلالها إلى العالم والإنسان، كما أن النظرية قد أمدت الكاتب برؤية مجازية أخرى لطبيعة الوجود.

حيث تشترك مع عبور المهر في تحمل انسياب الزمن، أو السيروية. كما يظهر أثر «برجسون» أيضاً في هذا التوحيد بين الزمن للماض والزمن الحاضر؛ إذ يصبحان شيئاً واحداً في ذهن «كوبنتين». ومع ذلك فإن اشتغال «كوبنتين» بأشعة الشمس يظهر بجلاء أثر «أينشتاين»، كما يظهر أثر «برجسون» سواء سواء «أشعة الشمس تنطوي على أهمية خاصة في النظرية النسبية؛ لأن «أينشتاين» قرآن سرعة الضوء في الفراغ تحقناً بالمقياس المطلق الوحيد لنظم القصور الذاتي النسبية. إن سرعة الضوء — التي لا يمكن تعجيل السرعة بعدها، تبعاً لنظرية أينشتاين — هي نفسها السرعة التي يتوقف عندها الزمن. وفي رواية «الصحف والعصف»، «كما في رواية «أبسالوم»، «يصور «كوبنتين» أشعة الضوء كما لو كانت تجسيدا للزمن كله» (١). لا فرق بين ما مضى من هذا الزمن وما هو حاضر، كما هو الحال في فكرة «برجسون» من الحضور الدائم. ولقد تذكر صاحبنا كلمة والده حين قال له: «عبر أشعة الشمس المتطاولة ترى للمسيح متجولاً». ويتخيل «كوبنتين» التاريخ كله مركزاً في هذه الأشعة: المسيح والتقيسة وفرنسيس، التي سميت «أنت الموت»، مع أنها لم يكن لها أحوات قط. كما يتخيل «جورج واشنطن»، الذي لم يكذب يوماً. ويبدو أن «كوبنتين» كان يخال أنه إذا استطاع أن يمشي في سرعة هذه الأشعة فسوف يمكنه إيقاف الزمن، ومن ثم يتأمل له أن يفهم هذا الزمن، وإذا تأمل له ذلك فسوف يشاهد للمسيح، وإذا شاهده فسوف يؤمن، وإذا آمن كتبت له النجاة.

وعلى الرغم من أن «فوكنر» لم يعلن عما يدور به لأينشتاين، فلاشك في أنه كان — على الأقل — عارفاً بما تتضمنه النظرية النسبية من أفكار ميثافيزيقية. ذلك أن الجدل حول هذه النظرية كان على أشده بين علماء النفس في السنوات التي سبقت ظهور رواية «فوكنر». ولا مناص من أن علم الفيزياء كان أحد الأطر التي أشار إليها «كوبنتين» في رواية «فوكنر» هذه؛ فقد أشار إلى المعادلة الرياضية التي تحكم ظاهرة غرور الأجسام في الماء، كما أشار إلى حركة الكواكب في مساراتها، وإلى الفضاء الكوني وما ينطوي عليه من سكون وفراغ، وإلى الأشعة الفسوفية. ولم يكن اجتناع هذه الإشارات المتصدرة من قبيل الصدفة. وسين نضم هذه الحقيقة إلى

هوامش:

(١) من أجل مزيد من الاستيعاب للنظرية النسبية انظر — بالإضافة إلى كتاب دوبل الذي أشرنا إليه فيما سبق:

— Albert Einstein, *Relativity Theory: The Special and General Theory*, (Crown Publishing Co., 1952 (1916).

Archibald Henderson, "Albert Einstein", *Contemporary Immortals* (Freeport, New York 1968 (1930)).

(٢) Clement Durrell, *Readable Relativity* (Harper Torch Books, 1960), pp. 187-91.

Brigdenman "Quo Vadis", in Gerald Horion, ed., Science and The Modern Mind (Beacon Press, 1958) p.86.

وانظر أيضا في هذا المقصود نفسه مقال :

Philipp Frank, "Contemporary Science and the Contemporary World View", on pages 58 and 61.

وقدم أينشتاين بهرنا : يعضد للجب الخلل . وقد زعم « ويلارد كار » « Wildon Carr » على سبيل المثال أن النظرية النسبية كانت بمثابة « التفسير الذي أعلن موت المذهب المادي » . انظر له : "Metaphysics and Materialism", Nature (October 20, 1921) pp.247F.

William Faulkner, The Sound and the Fury, (Random House, 1964 (192), pp. 105 (1A)

اعتاد أينشتاين أن يستخدم القطب-مجالاً في عرصة للنظرية السببية لغير المتخصصين ، وذلك في كتابة الذي أشرنا إليه . وهو يستخدم هذا المثال ليوضح اختلاف قياس الأزمنة والأطوال باختلاف نظم القصور الذاتي .

(المترجم) ولكن الذي يوضح به أينشتاين نظريته هو :

إذا فرضنا أني أقف بجانب طريق سيار سريع سرعة انتقال متناهية ، وأنني أسقطت حبيرا على طريق السكة الحديدية ، فغني . إذا تغلفت من أثر مقاومة الهواء . سوف أرى الحبر يسقط في خط مستقيم ، في حين يراه رجل واقف على جانب الطريق يسقط إلى الأرض في منحني . ولديهم أينشتاين إلى أنه لا يوجد ما قد نسميه المسار الحقيقي والحقيقي . فالخبر يسقط في خط مستقيم بالنسبة للرجل الذي في القطار ، ويسقط في منحنى بالنسبة للأخر الذي على الطريق ، ولا شيء غير ذلك . بالسؤال من المسار الحقيقي لا عمل له . انظر : النسبية ؛ النظرية الخاصة والعامة - ترجمة الدكتور رمسيس شحاته - دار النهضة مصر ص ١٣ - ١٤ .

(المترجم) يقصد بمفارقة الساعات "paradox of clocks" تلك التناقض الظاهري بين تعيين زمن حدث من الأحداث بالنسبة لمن يلاحظون هذا الحدث في نطاق أنظمة متباينة من أنظمة القصور الذاتي Inertial system . فلو تخيلنا مثلا حدوث انفجار على سطح القمر ، وأن هذا الحدث يراه ثلاثة أشخاص : واحد على سطح القمر ، والثاني على سطح الأرض ، والثالث على سطح المريخ ؛ فإن هذا الحدث (وهو الانفجار) سوف يحدث في أزمنة متباينة للمراقبين الثلاثة نظرا لتباين إمكانية كل منهم ، فالزمن الذي يقطعه ضوء هذا الانفجار حتى يصل إلى الأرض وشاعله المرآب الذي يقف على سطح الأرض يختلف عن الزمن الذي يقطعه الضوء حتى يصل إلى المرآب الذي على سطح المريخ ؛ وعلى هذا فإن الحدث الواحد يحدث في زمني مختلفين بسبب اختلاف نظائري القصور الذاتي . فزمن حدوث الانفجار يرتبط بملكان مراقبه منه . ومن هنا كان التعبير الشائع : الزمان هو البعد الرابع للمكان .

وقد شرح الدكتور مصطفى محمود هذه الأفكار شرحاً مبسطاً في :

أينشتاين والنسبية - دار النهضة العربية ، ص ٧٥ - ٨٧ .

Perrin Lowrey, "Concepts of Time in The Sound and the Fury", in Michael Cowan, ed., Twentieth Century interpretations of The Sound and The Fury, (Prentice-Hall, 1968) pp.53-62 (20)

نستخدم لاسمارة الزمن التي تتجدد في الأشعة الضوئية أيضا في Absalom, Absalom

(Random House, The Modern Library, 1936 p. 261

— James R. Newman, "Einstein's Great Idea", in Richard Thureston and John Kobler, eds, Adventures of the Mind (Alfred Knopf, 1960).

(١) انظر مثلا :

Charles Bragdon, "New Concepts of Time and Space", (Dial, LXVIII, January 1920), pp. 187-91.

L. Pierce Williams, ed, Relativity Theory: Its Origins and Impact on Modern Thought (John Wiley & Sons, 1928), p. 129. (٢) انظر :

Wyndham Lewis, Time and Western Man (Harcourt Brace 1928) pp. viii, 417 (٣)

James Joyce, Ulysses (Random House, 1934 (1922), p. 721. (٤)

يانتش Hyatt Waggoner تومين فروست من شأن العلم في : (A) The Heel of Elchum Science and Values in Modern American Poetry (University of Oklahoma Press, 1950) pp.144 — 46

Sharon Spencer, Space, Time and Structure in the Modern Novel (The Swallow Press, 1971) p.81. (٥)

Jean Paul Sartre, "Francois Mauriac and Freedom", in Literary and Philosophical Essays, Trans. Annette Michelson (Criterion Books, 1955), p.23. (٦)

Lawrence Durrell, Balthazar, Vol.2 of The Alexandria Quartet (E.P.Dutton, 1964) pp. 141. (٧)

Jerry H Bryant, The Open Decision: The Contemporary American Novel and its Intellectual Background, (The Free Press, 1970), p. 157 (٨)

Kenneth Clark, Civilization (Harper and Row), 1969, p. 345. (٩)

Henri Bergson, Duration and Simultaneity, trans. Leon Jacobson (Bobbs-Merrill, 1965 (1922). (١٠)

أما رد أينشتاين على بيرسون فهو مسجل في كتاب :

Bergson and the Evolution of Physics, ed. and trans. by P.A. Y Gunster (University of Tennessee Press, 1969), pp.128-33.

Joseph Blotner, Faulkner (Random House, 1974), II, pp. 1476, 1535. (١١)

(١٢) بالإشارة إلى الغد الذي ذكرناه من ناقشوا النظرية النسبية من حيث علاقتها بالأدب : انظر :

— Amis Nin, The Novel of the Future New York: n.p. , 1968, pp.29-193.

— Hoffman, The Twentieth American Writing in the Postwar Decade, 2nd ed, (The Free Press, 1965) p.324.

— Lawrence Durrell, A Key to Modern British Poetry, (University of Oklahoma Press, 1952), p.23.

— Rod.W Horion and Herbert Edwards, eds., Backgrounds of American Literary Thought, 2nd ed., (Appleton-Century-Croft, 1967), pp. 439-49.

— Charles Glucksberg, Modern Literary Perspectives (Southern Methodist University Press, 1970)

(١٣) وقد ناقش « بيردجان » هذا المثل في تحول التصورات العقلية إلى تصورات حسية انظر له :

صياغة معيار: ريتشارد أومان القصص الأمريكية الخيالي

ترجمة: إبراهيم نزي خورشيد

تتردد كثيراً في فهارس المطبوعات مصطلحات عامة من قبيل « الرواية الإنكليزية » و « الرواية الأمريكية الحديثة » و « الأدب الأمريكي » وللحالة حل عناوين المقررات الدراسية في الكليات ، ونحن نعلم منها أكثر قليلاً عما نحن أحرابه بأن تنوع . ثم نجد لها أيضاً وزناً في بحوث النقد والمصطلحات المرتبطة بها التي لا يخطر أن تكون عناوين مقررات دراسية مثل « الكتابة الجيدة » و « الأدب العظيم » و « القصص الجدة » بل « الأدب ذاته » . وقد زاد الوعى في الستين الأخيرة بأن مثل هذه الأفكار تثير مشكلات ، حتى لو استعملناها في تفهم كالف حين تحدثت أو كتبت لغيرنا بمن يشاركونا في الشبكة الثقافية .

وقد ظل التجاد أخيراً ، مثل وليموند ويليامز ، يذكرنا بأن المصطلحات العامة تتغير بتغير الزمن (مثلها تماماً مثل مصطلح « الأدب » بمعناه الواسع الذي جرت الخصال بأن يدل على جميع الكتب المطبوعة ثم انتهى إلى أن يدل فحسب على بعض القصائد والمسرحيات والروايات الخ) ، وأن هذه المصطلحات تشمل في أي وقت معلوم علاقات اجتماعية متشابكة وتاريخاً يجري في مجراه بلا توقف . وهذا الجريان يحيط إحاطة بعيدة النور بجميع المصطلحات التي لها قيمة ؛ ذلك أن قيم كل شخص لا تنسوى مع قيم الشخص الآخر ؛ ثم إن التباين في هذه الأفكار يتضمن فيها يتضمن صراها على السيطرة ، سواء بين الباليين والشباب ، وبين الأساتذة والطلاب ، وبين طبقة وأخرى ، وبين الرجال والنساء . وقد جرت الخصال بأننا لا نلاحظ ما في ذلك من السلطان أو الصراع إلا حين تسمى جماعة من الناس كانت من قبل ضعيفة أو خضعة للصلص ، إلى أن يكون لها في السلطان نصيب ؛ مثال ذلك ما حدث في الستينيات من هذا القرن حين أصر الأمريكيون السود وأتصارهم على أن يدخل أدب السود في مقررات المدارس والكليات . أو حين تحولوا جبهة صدق ما ذهب إليه ويليام سترون في كتابه « اعترافات نات تيرنز » من إدخال هذا الأدب في قوائم نهائى يصدر بذلك^(١) . على أن التوسط التصريحى لأفكار من قبيل القصص الخيالي بعد الحرب هو في جميع الأحوال صراع في سبيل السيادة الثقافية ؛ ولو أنه في مجتمعاتنا يعمل كثيراً في صمت أو يتوارى بين الكواليس أو في خضم السوق التي يبدو عليها الحياء في الظاهر .

« حكايات كاتزبري » من الشوايخ . ثم إن النسيج الذي يصطنع في ذلك يختلف من غط إلى غط حتى في زمن معلوم ومكان معلوم . مثال ذلك أن الربيع وسوق الكتاب ليست لها إلا بعض الأهمية في تحديد ما يمكن أن يعد الشعر الأمريكي الحديث ، هذا بالمقارنة بشأنها في تحديد القصص الأمريكية الخيالي الحديث . ومن ثم فإن السعى إلى نظرية مفيدة في التعديد يقتضى أن ينظر المرء إلى عديد من هذه المسالك وكيف يؤثر كل مسلك في الآخر .

ولست الأفكار وحدها هي التي تتغير في حديثنا ومبدلها ، بل هي متغير أيضاً في مجرى تكوينها ؛ فالإنكيز الذين كانت لديهم القدرة على ذلك أدخلوا « الأمان المنظمة » في عدد الروائع لأسباب مختلفة اختلانا كبيراً عن الأسباب التي اعتمد عليها نواقل الجيل السابق في عذ

● The Shaping of a Canon: U. S. Fiction. 1960-1975.
Richard Ohmann, Critical Inquiry, Canons,
September 1983, Vol. 10, Number 1.

لقواعد الأخلاق ، والحاجة إلى تمييز أو تعيد عقائد اعتقت بالقمل ، أو التماس اللون في بعض النسخ الشخصية حين تنزل بلراء النوازل ، والرغبة في ملاحظة ما يتحدث به الأصدقاء أو الجيران عن الكعب^(١) .

وقد كان للقيم والمعتقدات التي تزامن بها جماعة صغيرة من الناس شأن غير متكافئ في تجديد الروايات المختلفة بأن يبل عليها القراء إقبالا واسعا في الولايات المتحدة (وليسف) تنصرف إلى تناول هذه القيم بالتفصيل في نهاية هذا المقال) .

والتيه هذا الشأن يقتضي أن تتناول حقيقتين أخريين حول سوق الكتاب . الأولى هي أنه إذا لم تصبح الرواية من أروج الكعب في غضون ثلاثة أسابيع أو أربعة من نشرها فإن الاحتمال بعيد في أن تحظى بالرواج بين القراء من بعد . وقد حدث في الستينيات من هذا القرن أن عددا قليلا جداً من الكتب التي تباع الإقبال عليها عند صدورها قد انتهى أمرها بأن أصبحت من أروج الكعب (في طباعت شعبة وليست في طباعت أثيقة) . وأما أعرف ثلاثا منها : « جريمة لاختلاس منها » ، و « هذسة للنام » ، و « أمك قط بحديقة من الورود » ! ويمكن أن نضيف إليها الروايات الأولى لتفويجت التي لم تطبع طبعة أثيقة ! هذا إذا لم ندخل في حسابنا إحياءها في السبعينات فيها يصلي فيلم « حلق فوق عش الوقواق » . وإذا نظرنا إلى الأمر من الزاوية الأخرى نجد أن الكتاب الجيد ما أن ينشر في قائمة مجلة النيويورك تايمز للكتاب الأكثر من غيرها مبيعاً حتى يشتريه كثير من الناس الآخرين (ويخبره أصحاب المكتبات في أرجاء البلاد) لأنه من أكثر الكتب مبيعاً . وهذا العمل يقوم على التكتيس ، ومن ثم فإن المشتريين الأول للكتاب المطبوعة طبعة أثيقة يكون لهم أثر خطير في تحرير الكتاب الحليفة بأن يشتريها سائر القراء في أرجاء البلاد .

والحقيقة المثالية هي أن كثرة المبيعات من الكعب كانت أهم كبراً مما توحى به أرقام مبيعات الكعب الأثيقة الطبع في المكتبات . ففصة حب -مثلاً- التي تصدر مبيعات الكعب الأكثر رواجاً (في جميع طبعاتها) في السنوات العشرة الأخيرة باعت ٥٠٠,٠٠٠ نسخة من الطبقات الأثيقة في المكتبات ، وصاعت أكثر من ٧٠٠,٠٠٠ نسخة في السوادى ، ٢,٥٠٠,٠٠٠ عن طريق مجلة السيلدزدايمست و٦,٥٠٠,٠٠٠ نسخة بواسطة صحيفة ليندهوم ، وأكثر من ٩,٠٠٠,٠٠٠ نسخة من الطباعة الشعبية ، هذا ولم ندخل في حسابنا التوزيع في المكتبات أو ملايين الأشخاص الذين رأوا الفيلم . فقد اختيرت كتب بمجرة النوازل ونشرت الكتب الشعبية ، ومتتجى الأفلام ومن إلهام مع التوسع في ذلك لأنها كانت من أروج الكعب أو لأن المشتريين للحقوق الفرعية حصوا أن هذه الكعب خليفة بأن تصبح من غيرها مبيعاً . وهذا ما سافه فيكون نالسكى في أسلوب أميل إلى السخيرة فقال :

انصرف الناشرون من شراء الكعب الأثيقة الطبع منذ عشر سنين أو خمس عشرة سنة . لما الآن فقد انجذبت الفكرة إلى نشر الكتب الأثيقة الطبع لأن من الممكن أن تستعرض في التلفزيون أو تترك له ويحقق هذا ميع حقوقها ، وحقوق تجميعها في الأفلام ، وحقوق نوازل الكتاب ، وحقوق الكعب النسخة ، وحقوق المسلسلات ، والحقوق الدولية للعدد التابعة ، وحقوق حرائس بارلى ... الخ^(٢) .

وسأحاول في هذا المقال أن أستخرج مسلكاً منها وإم به ، ألا وهو النهج الذي تجرت بمقتضاه وقومت الروايات التي أبدعها أمريكيون من حوالي سنة ١٩٦٠ إلى سنة ١٩٧٥ ، ومن ثم استحضت نسبة معتلة منها بملك الاحتكام والإجالات اللذين انتهيا بها إلى الدخول في عدد الشوايخ^(٣) . ولوسوف أبرز على أن ظهور هذه الروايات كان أمراً مشعباً بالقيم الطبقية ومصلحتها ، وهو أمر لا يتصل من النسي الأعم في مبدل تبوء مركز أو سلطان في مجتمعا يتزعج من للزسات التي تتوسط في هذا الصراع ، ومن شرعية النظام الاجتماعي والتحديث التي يصادفها . ومن ثم فإن سأحاول أن أنصرف بخاصة إلى تصوير هذه القيم والمصالح في القصص الخيالي .

القراءة وسوق الكتاب

يقرا الناس الكعب في صمت بل في خلوة أحياناً كثيرة ، ولكن القراءة ليست بالهم من ذلك فعلا اجتماعياً .

وقد انتهى بحث من البحوث إلى أن قراءة الكعب في حياة البالدن تفرزها المواقف المشابهة بين الأشخاص التي تقلل من عزلة المرء عن الآخرين . والدالب على القراءة عبر السنن يوجب أن تدخل قراءة الكعب في محيط المجتمع ، وقراءة كتاب تصبح ذات معنى حين يشاركك غيرك فيه بعد الانتهاء منه . والسيدة الاجتماعية تتوسط بالاشتغال للتح بالكتاب ، والعزلة الاجتماعية - على العكس من ذلك - خليفة بأن تزدى إلى الانصراف عن الكعب^(٤) . وقد اكتشفت سيمون برسمان في دراستها لأروج الكعب حوالي سنة ١٩٧٠ ، أن الإكثار من قراءة الكعب يرتبط ارتباطاً كبيراً بالاشتغال الاجتماعي ، ويرتبط بخاصة بالرغبة في التقدم في المجتمع . فقد كان الجبل الصاعد والثالث من الأمريكيين من معنى قراءة الكعب المرتجة^(٥) .

وإذا علمت أن نهج القراءة تربية وتدعمه العلاقات الاجتماعية وتشابك الصلات بين الأصدقاء والمائلات ، فإنك سوف تتوقع أن ذلك يسهم في تجديد نوع الكعب الحليفة بأن تشتريين الناس انتشاراً واسعا . وقد اتضح لبرسمان في دراستها المشاملة أن ٥٨٪ من قروا كتاباً يعينه من أروج الكعب قد فعلوا ذلك بتوصية من صديق أو قريب . فمن هم أولئك القراء الذين يعتمد عليهم الكعب كلى الاعتماد في نجاحه ؟ لقد تبينت برسمان أنهم كانوا أولئك الذين نالوا تعليمياً فوق التعليم المتوسط (وكان معظمهم قد تخرجوا في الكليات) ، وإهم أولئك الذين على شيء من سحر الحال ، وكان كثير منهم من المحترفين في أوسط صرحهم ، ومن الصاعدين الذين يعيشون في نيويورك أو وجهت عقولهم ، وبخاصة عن طريق مجلة نيويورك تايمز - إلى الحياة الثقافية في نيويورك .

وكان أولئك القراء من المستجيبين للروايات ، يتبنون فيها القيم التي يؤمنون بها أو يلتصقون فيها ما يبنون من هداية في أخلاقهم إذا اهتزت في تقوسهم عقائدهم .

وقد لاحظ شاول بلر : « أن ما يحتاج إليه الأمريكيون هو أن يتعلموا من كتابهم كيف يعيشون » . ويعد هذا الرأي ما يبرزه في دراسة هـ . آيس : « قراءة الكعب عند البالدن في الولايات المتحدة »^(٦) . فقد قرر آيس أن ثلاثة من اهتمامات الناس الكبرى في قراءتهم هي : « البحث عن معنى شخصي ، والبحث عن دليل

للتوصية في أكثر من نصف الحالات هو التمايز^(٩) (هذا بالرغم من الأثر العجيب في ذلك الوقت لظهور سيجال في برنامج « حدث اليوم » يوم نشر الكتاب) وقد قالت بريارة وولترز إن الكتاب جعلها تبكي طول الليل . ولم تلبث نشر دار هاربر أن انتهلت عليها الطليبات لشراء الكتاب بالرغم من أن القصة نشرت قبل طبعتها في صحيفة ليزرهم .

وقد دفع أثر استعراض الكتاب في التمايز إدارات الإعلان إلى توجيه معظم جهودهم عند العودة للإعلان ، إلى إقناع عجوى استعراض الكتاب بأن رواية بعينها ذات أهمية . ومن الصبر أن تقدر سلطان هذا الإقناع ، ولكن أمرا واحدا يمكن أن نقدره وهو الارتباط بالإعلان في باب استعراض الكتاب ، واستعراض الكتاب فيه . وقد انتهت دراسة عملت في سنة ١٩٦٨ في نتيجة ربما لا تكون مثيرة للأذهان ، وهي أن أكبر الملتصقين حصولا على مساحات كبيرة في استعراض كتبهم لا تتكافأ مع إعلاناتهم . وكان من أكبر الملتصقين على سبيل المثال :

عدد صفحات الإعلان - عدد صفحات الاستعراض

دار راندوم	٧٤	٥٨
دار هاربر	٢٩	٢٧
دار ليتل براون	٢٩	٢١
ودور النشر الصغرى		
داتون	١٦	٤
ليبيكتوت	١٦	٤
هارفارد	٩	عدد لا يذكر

وفي السنة نفسها ذكرت كيبا لدار راندوم (وتشمل دار كروف دارلر باينتون) تبين حوالي ثلاث أصناف ما ذكرت لكتب دويلدي أو هاربر في باب « كتب جديدة نوصي بقراءتها » مع أن الذي أصدرته الداران الآخران يبلغ عدد ما نشرته مجموعة دار راندوم^(١٠) .

وصفة القول إن طائفة قليلة من مشتري الكتب تصبح مرة تومل بها الروايات إلى طريق النجاح الاقتصادي ؛ إذ تلتقط حصة من الوساطة والتشريع والروايات الخفيفة بأن تتنافس في جذب أنظار المشتريين ، وتعتمد شبكة محكمة من الملتصقين ومعرضي الكتب المتطمين حول استعراض الكتاب في نيويورك تمايز إلى اختيار قلة من هذه الروايات باعتبارها روايات موضع حديث الناس عموما ولا يملكون لقراءتها دفعا .

المرحلة التالية :

لقد مضيت بعد في الحديث عن أمر يؤدي إلى أن تبدأ دور من الناس كيبا قليلة كل سنة ؛ على أن معظم هذه « دور » تند من الأدب الجاد ، كما أنه لم يدم لها الزواج ، أو تبقى في الذاكرة مدة طويلة . أما الكتب التي من قبل قصة حب ، والأب في العماد ، وجونثان ليفنستون سيجال ، وروايات سوزان ، وروزي ، ووك ، ووالاس ، ولويس فلينا خليفة بأن تروج مدة يمكن تقديرها . فقد ظلت تباع في طبعتها الأنيقة لشعرا قليلة ؛ إذ ظلت تفسى في البيع متباطئة سنة أو نحو سنة . وأعيد نشرها في هذه الأثناء في طبعات

وظاهرة الكتب الأنيقة الأكثر رواجاً ليس لما في ذاتها إلا أهمية اقتصادية وثقافية متواضعة ، ولكن لما أهمية كبيرة في الحث على إعادة إنتاج القصة واستغلالها بصورة أخرى .

ومن ثم فإن جماعة صغيرة من القراء المتجسسين بعض التجسّس أثر كبير في هذه المرحلة التمهيدية . على أن هؤلاء الناس لا يصيدون بطبيعة الحال أحكامهم في حرية على الآلاف من الروايات التي تتم كل عام . فذلك أن اختيارهم ينصب على عدد أقل من الروايات التي نشرت فعلا . وهذه الحقيقة تشير إلى شأن مهم في تكوين المعيار التي يتبنى بها وسطاء الأدب والناسرون - في دور النشر الكبرى - الذين يتنمون إلى الطبقة الاجتماعية نفسها التي يتسنى إليها مشترى الكتب الأنيقة الطبع الذين تردّد مكاسبهم بانتخاب الروايات التي يشتد منها أنها سوف تكون أروع الكتب ودفعها إلى الظهور ؛ فقد فطنوا إلى أن الربح في النشر يرتفع أكثر فأكثر على تحقيق أطمع الرواج لعدد قليل من الكتب . وهنا نجد أننا دخلنا في حلقة تكاد تكون مغلقة في التسويق والاستهلاك والاستغلال في الوقت نفسه للنفق وتكوينه مما يؤثّر على كل إنسان درس تسويق الثقافة في ظل الرأس مال المحتكر .

على أن من الواضح أن القراء المؤثرين في غيرهم لم يختاروا من بين جميع ما نشر من روايات ، ولكنهم اختاروا من بين روايات قليلة وقعت في دائرة اهتمامهم على نحو ملح أو جذاب . فكيف حدث هذا ؟ لمة لمة إلى نوع الحل الذي تقتضيه الإجابة عن هذا السؤال تدهول إلى النظر في الأثر العجيب لمجلة النيويورك تايمز في هذا الشأن ، ذلك أن استعراض الكتاب في هذه المجلة قد اجتذب حوالي مليون ونصف مليون من القراء ، وهو عدد يزيد عدة أضعاف على قراء أي مجلة أدبية أخرى ، وكان من بينهم معظم أصحاب المكتبات يقرؤون ما يدخرون من كتب ، ولما كانت مكتبات يتناوبون ما يشترون ، هذا علاوة على سكان الساحل الشرقي للمسيون ذوي التعليم العالي الذين هم الصدارة في التمكين للكتب الأنيقة الطبع الرائجة كل الرواج . وللمنم الوحيد الأشد أهمية الذي يمكن أن نحكي به رواية هو استعراضها في مكان بارز من نيويورك تايمز الصادرة يوم الأحد ، أن يكون المنضم مواد غير من أن يكون غير مواد ، وللمنم غير للمواد غير من اعتماد للمنم بإطلاق .

والإعلانات تمزج استعراضات الكتب ، أو لعل الكلمة تشجع فينصرف ثلثا المساحة في استعراض الكتب بمجلة التايمز إلى الإعلانات . ويقول ريتشارد كورنيلانز إن معظم الناشرين يتفقون أكثر من نصف ميزانيتهم في الإعلان لأخذ حيز في هذه المجلة^(١١) . وهم يعمدون في كثير من الأحوال إلى وضع الإعلانات بحيث تمزج الاستعراض الجيد لكتبهم في التمايز ، أو يسوقونها على نحو سيء ، معززا بشواهد مؤيدة لكتبهم ، متفقا من روايات أخرى . واستعراضات الكتب والإعلانات عنها كانت تدعمها أيضا نشر الكتب في قوائم التمايز بروج الكتب كبا سبن أن أسلفنا . ومن الواضح أن فئة الناشرين في التمايز لم تكن في غير عملها . وقد سألت بسمان أوائل من قراء « قصة حب » أين سمعوا بالكتاب الذي احتوى القصة فوجدت أن معظم هؤلاء قرأها بتوصية شخص آخر . وهناك سمعت بسمان بالحظ إلى ذلك الشخص ، وبذلك لوئدت إلى أول السلسلة من التوصيات الشفوية . ووجدت أن المصدر الأصلي

هؤلاء الحكميين حتى تبقى في عالم الحوار النطق صامتة قد تجاوزت الشهرة السلبية التي بلغت بها وصفها في أروج الكتب . والأطوار التي مرت بها رواية « قصة حيا » مثال جيد للنصر عن تحقيق ذلك . فقد حطمت بعضي اعتراضات في صفها أول الأمر (ص 109) فوجدت ضيقاً في التفويضين وغيرهم من وسائل (الإعلام) ثم بدأ المفكرون يردونها إلى حجبها الخفي ، ثم بدأت مجلات صفوة المفكرين تنشرها أو تسجلها ، وعدد استيرون وسائل المستشرقين ليحيط الجائزة القومية لكتب المعصرات الخيالي بالاستقامة فإنما لم تستبعد هذه الرواية من قائمة الروايات المعاصرة للجائز .

ولا يستظر أن يقرؤها في الغد إلا من مضى في جولة بين محفوظات
ثقافة الجماهيرية .

وفي حديثي عن مجلة نيويورك تايمز يذكّر ديفر القسرة أن يكون ثمة توافق بين استعراض الكتب ورعيها . ويتبين من النثل الذي استشهد به استعراض الكتب بمجلة نيويورك أن توافقا من هذا القبيل قد قام في الألافق العليا للثقافة الأدبية . وهذه المجلة ذات البعد الجدلي (المفكرين) وقد تردد ذكرها ضيف ما تردد ذكر أقرب منافساتها تقريبا وهي قائمة نيويورك (١٧٧) ، أسسها جاسون شتاينمان نائب رئيس دار اندوم للنشر وشركت في تحريرها برفاعة أشتاين . ولعل ما حدث في سنة ١٩٩٨ م بين جيلجوس عباس التوفيق إذ بلغ ما نشرته دار اندوم قرابة ربع الكتب التي تناولتها مجلة نيويورك بالاستعراض المتخصص (وتشمل هذه العمار في هذا المقام دار كنوف ودار (باتيون) ، وهذا يزيد ما حظي به مجموع ما نشرته مجموعة من كتب دار كنوف وتكليف ومولت وهوير ، وهارونون وغيره ، وأسكوفد ، وبيلدلي ، وماكميلان ، وهارفرد ، أو قل إن ربع للمستعرضين للكتب كان لهم السنة نفسها كتب نشرتها هم دار اندوم ، وأن ثلث هؤلاء استعراضهم مستعرضون كتب أخرى لدار اندوم ، ومظم استعراضهم كانت في عهد الكتب ، أو قل أيضا إن أكثر من نصف المستعرضين للتصنيف للكتب في مدى نصف وخمس سنوات كانوا من المؤلفين لدار اندوم (١٧٨) . وهذا لا ينكر السلطان الفعل للمجلة نيويورك في استعراض الكتب وإنما يصير ذلك إن أن هذا السلطان يتوزع في بعض الأحيان بما يتفق والصحاح المالية لهذا دار اندوم . وما من حاجة تدعو إليه إن تمزج نظريات النشر حيث يراه في كل مكان تقريبا يتجه بعصر إليه في عهد نشر الكتب واستعراضها ، وبؤاير من الزمالة والصلابة المشتركة تربط بين هذه الدول ، وهذه الصالح الشبكية مجموعة تقيم صراحة تحقيا لا بغضل عن السوق يؤثر فيها ويتأثر بها .

فلذا قدر لرواية أن تُقَرَّ في ساحة الجولات ذات السمعة والمكانة فإِذَا خَلِيقَةُ بَآن تَتَبَرَّعُ التَّغْلُفَ الْفَعْلَ الْاَكْثَرِيَّيْنَ فِي الْجُولَاتِ الْاَكْثَرِيَّةِ الْاَكْثَرِ تَحْصِيصًا مِثْلَ مَجْلَةِ كُونْتِرُولَرِي لِشَرِيْش. وَهَـنْ هَـذَا السَّيْلُ تَنَقُّسُ طَرِيقِيَّاتِي فِي الْفُتُورَاتِ الدَّوَالِيسَةِ الْاَكْثَرِيَّةِ حَيْثُ يَكْبَهُنَا اِنْ تَنَقُّسُ (سَوَاءً كَانَتْ عُنَاوَانُ حَلْفَةٍ مِّنَ الدَّرُوسِ أَوْ وَصْفًا اَكْثَرِيًّا أَوْ مَتَجَانًا مِّنَ الْمَتَابَعِ) اَحْصَارًا بِأَيَّهَا مِّنَ الْاَثَرِ الْاَدَبِيَّةِ. وَهَذِهِ الْخَطَرَةُ الْاَخِيْرَةُ لَا تَنْصَحُنِي بِهَا. فَكُلُّكَ اَنْ قَاعَةَ الدَّرُوسِ فِي الْكَلِمَةِ وَنَظِيرَتِهَا الْمَجْلَةُ الْاَكْثَرِيَّةِ اِسْتَحْصَانًا فِي جَمْعَتِهَا الْحَكْمِيْنَ اَرِيَابَ الْفُتُورِ فِي الْاَكْثَرِيَّةِ اَرِيَابَ اَدَبِيَّةٍ، اَرِيَابَ دَوَالِيسٍ. وَنَظِيرَتِهَا اِنْ تَفَكَّرُ فِي رَوَايَةِ عَضِي فِي الْجُولَاتِ

شيعية وحظيت هذه الطبعات بالراجح ستين أو ثلاثاً (وقد كانت في كثير من الأحيان موضوعاً لتعليق من الأعلام) ، ثم انضمت من بعد إلى طائفة مطبوعة في طبعت شيعية يقبل على شرائها عدد قليل من القراء أمثال الأنصار المحسنين الأوساس ، الذين يرمون أن يرتفعوا إلى روافد أنوارها الأولى . ولقد فوجئ مشعلنا حينئذ بنجد من روايات الأسرار والقصص العلمي وغير ذلك من الكتب المتخصصة . ولكن عدداً قليلاً من الروايات بقيت وظلت في طبعتها الشيعية تجذب المشتريين والقراء مدة أطول ، ويمزج حلقاً كذلك . فما السبب ؟ الإجابة الخاصة « أن غير الروايات تبقى » تضمن التمسك لسؤال . فالطبعة قيمة تتفوق على الجماعة وهي ذاتية على الغير . فمن السهل اشتغالها عن نقلها لنسب من الروايات ، وكيف في الأمر في هذا المقام أن أشير إلى الطريقة التي اتخذ بها مثل هذا الحكم .

أولاً ، أسب أن أنضيف كلمة أخرى عن استعراض الكتب في
التبويروك تايكر ، ذلك أنني برحت على أنها أتت إلى أيام حلقة واسعة
في قرأ القصص الحالية ، ثم هي أيضا قد بدأت في أيام حلقة بتدوين
في الروايات العديدة الزواج التي يتعاملها أسببها معك أبدا
الطول . فهناك فرق واضح الأثرين ما كتب مثلا ملونين لغين من مدح
متلفض صبري عن استعراضه لقصص قد وذلك الصوب من الكتلة في
الصفحة الأولى من للعبة بقلم التفرقة كازين أو يورنج هلو ، الذي
طلب من القراء أن يتخللوا رواية جديدة في الأب ، والذي دوج ،
إعلان رصاه و وضع شأن كتب لبلو ، وملاعود ، وإيرليك ، وروث ،
ودكتورو ومن إليهم ^(١١) . وكذلك فإن زملاء الثقافة يقرئون الاستعراض
الكتب في التايكر أيضا . ولا يتصل الأمر على الأستة بل يتجاوز الأمر
ذلك في قول جولي موفر (تشارلز كوكلين) ، فإن ٧٠٪ من صفوة
مفتنيا يقرؤنه أيضا ^(١٢) . وينبغي هذا الاستعراض إلى هذه المواتر
تغل استعراضا هاما لرواية يظهر في التايكر يمكن أن يساعد على أن
تدخل على الرواية في قائمة الكتب الخلفية المهمة . ويمنح أن
تأخذها الصفح الأولى معك أبدا .

وقل من هذه الصحف الأخرى من تكون لها وزن مهم في تكوين الأحكام الثقافية . وفي استعراض لأزمة المفكرين نجد أن ثمان مجلات فحسب هي التي حظيت بنصف أصوات الماسمين فيها تقريبا استجابة للمسالل الخاصة بالتأثير والأهمية^(١٧) . وهذه المجلات هي مجلة نيويورك لاستعراض الكتب ، ومجلة نيويورك لديباليك ، والنيويورك تايمز بوك ريفيو ، والكونتري ، والشرودي ريفيو ، والميليتريان ريفيو ، والماريوز .

والواقع أن هذه الروايات كانت شبكة اتصال بين المفكرين (حيث كانت تستعرض كتب الكتب والأخرى) وطريقاً يتوصل به الكتاب إلى بلوغ الزعامة الثقافية الروسية. والصقوة التي تكسب في هذه اللجالات كانت هي التي تقدر إلى جعل جيلين بأن يورث هوامس جيل جد، وأن يكتب ما له قيمة ثابتة، وأية أفكار تظل حية تنتشر وتناقش^(١٤). وقد انتهى كلودشين وزملاؤه من دراساتهم لصفوة مفكرينا وجيلنا ذات النضج إلى أن «الـ لجلات التي تحتل الصدارة في الفكر هي النظير الأمريكي لـ جيلجي أكسفورد وكيريج، وأصبحت من أكبر الجرائد للمواهب الجديدة والأفكار الجديدة»^(١٥).

ولا مناص من أن تحظى الرواية على الأقل بالرضى المتوزع بين

القراء أحياء كانوا أو أمواتهم للمئة بعد أول يناير سنة ١٩٦٠ .

ومن ثم فإن هذه المتخيفات نموذج لاعتامات أولئك الذين يضعون المعيار الأدبية ، كما أنها تشير إلى المرحلة الوسطى في بلوغ مرتبة الرواية المملدة .

ففي العشرين من صندوقها ، وفي الاثنين والعشرين مجلدًا منها حتى سنة ١٩٨٢ نشرت أربع مرات أو يزيد (أكثرها تسم ، وكان متوسط ما نشر يشمل متخيفات من أربعة مصادر في القصد كوخة) متخيفات ثمانية وأربعين روائيًا أمريكيًا في المدة التي نحن بصددنا ، وهم ^(٢٦) :

لوتشكولوس	إلكن	بيرسي
بولدوين	جايوس	بلاث
بارث	جارلز	بورتر
جارنلم	جاس	بيتون
بلو	هوكس	دش
برجر	طير	ريد
برلديوري	هيجز	روث
برونيجان	يونج	سالنجر
بروز	كسلي	سلي
كايوت	ر. ماكدونالد	سوتينو
تشيفر	ميلار	سترون
كوندون	مالامود	ثيرورس
ده فريز	ماكارتني	أدرايك
ديكاي	ماكغرتزي	فيدال
ديدون	اوتس	فونجيت
دكتورو	برسي	ووكر

ومعظم هؤلاء يحققون للمعيارين اللذين قلت جيا . وجميعهم إلا عدد قليل (برلديوري وكوندون ، وماكدونالد ، وربما أوتشكولوس وهيجز) لقوا التقدير الكافي من النقد ذوى الشأن . حل أن معظم الروائيين اللذين حيّتهم انتصار ما بعد الأدب المعاصر مثل كلنكوفتز (سالون ، وكوفر ، وورلتزر ، وكاتز ، ونلدسمان ، وموسكيتيك وغيرهم) قد أغفلوا على حين تشمل هذه القائمة عددًا قليلًا فحسب من اللذين وضعت عنهم الصفوة وإن كان عدد قرائهم قليلًا (كين ، وهوكس ، وسوتينو وربما يدخل في زميرهم اثنان أو ثلاثة آخرون) . وألحق أن ثلاثين روائيًا على الأقل من هؤلاء الروائيين نشروا كتابًا أو أكثر بين سنتي ١٩٦٠ و ١٩٧٥ نال بين القراء غير رواج في طبعته الأتية أو طبعته الشعبية ^(٢٧) . ونجد من ناحية أخرى أن القائمة أسقطت من حسابها الغالبية العظمى من الكتاب اللذين انتصروا بانتظام كتبًا راجت أكبر الرواج وهم بوزو ، وسوزاني ، وفوك ، ووست ، وروينز ، ولوامن، وشتيرن ، وكرايزر ، وفورست ، وكينشتون ، ومن إليهم . وإلى لأخيم كلاس بأن تحلوا مجلة كوتشورل لم تؤيدا نظريًا إلا لتليدا متواضعا . وبلوغ مرتبة الرواية المملدة في أثناء هذه الفترة وقع في مرحلة التفاضل بين القراء الكثيرين وحراس الثقافة من المفكرين .

ظهورها أكثر من خمسة وعشرين عاما ، هذا إذا استثنينا الفصل الخالية التخصصية ، ورواية وذهب مع الريح ، فهي لم تزال تروج بين القراء خارج للدورس والكليات .

ولكي لأذهب إلى أن الروايات تفضي إلى طريق الاعتراف العام جيا بشرط أن تحظى بأمرين : اتساع نطاق مبيعاتها (يقتضى ذلك في الغالب وليس دائما ، أن يظل هذا الرواج الشديد الذي يجعلها من خير الكتب مبيعا مدة من الزمن) ، وعناية النقد بها على أساس من النقد السليم . وهذه النظرية تصطدم من جهة بالنظرية التي يقول بها لسلي . أ. فلدز ويحتمس لها أشد التحمس ، وهي أن للمفكرين تغلب عليهم ، في المدى الطويل ، أصوات ذلك الطراز من القراء اللذين يظلون على جبههم لرواية وذهب مع الريح ^(٢٨) . كما تصطدم من ناحية أخرى بالأعمال والتوقعات التي راودت نقلا من أمثال كوستانتو وجيروم كلنكوفتز اللذين يدعون إلى قصص خيالي طليعي يسمونه ما بعد الجليد ، وما بعد الرواية المعاصرة ، وما يناهض الرواية ، وما إلى ذلك من نمو ^(٢٩) .

ومن الواضح أنني في حاجة إلى مقاييس مستقلة عن الحالة التي كانت عليها الرواية قبل استقرار معايير الحكم ولا انتهت حجبتي إلى حلقة مفقولة . ويرجع بعض السبب في ذلك إلى أن الوقت ما يزال مبكرا للحكم في هذه القضية ، كما يرجع بعضه إلى أنني لم أفرغ بعد من المسألة التي قصصت إليها ^(٣٠) . على أن أرجو أن يسمح لي بأن أقدم نبذتين من المعلومات للملحة في هذا الصدد : أولاها أن عرري مجلة ولسون كوتشورل استقروا أربعة وأربعين من أسئلة الأدب فطلبوا منهم أن يحصروا بالترتيب وأهم ، الروايات التي نشرت في الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية ^(٣١) . وقد طبع هؤلاء المحررون ثبنا بالإحدى والعشرين رواية التي فلتت غيرها في هذا الإحصاء ، فلتصح أن إحدى عشرة رواية منها نشرت من سنة ١٩٦٠ أو ما بعدها ، وترتيبها كالآتي : جرمية بلا خلاص ، شأن الحللين ، هيتزوج ، حلم أمريكي ، وكيل سويتيد ، الحيلة الخفية ، شكوى بورتنوي ، جيوش الليل ، فرايت رن ، حلق فوق عش الوقواق . وجميع هذه الروايات تتطابق في سر والمقاييس التي قال بها المفكرون (وأقول مرة أخرى إنه لا يعني أن نورمان بوهورتز ، بكثرة رواياته ، أبدلك ، مادام قد أعطاه ماخذ الجلد في حاجته لرفعها حولا) . أما من حيث اتساع نطاق قراءة الرواية فإن جميع الروايات التي ذكرتها قد باع كل منها ما يزيد على نصف مليون نسخة باستثناء الحيلة الخفية وربما رواية وكيل سويتيد . ولنا أن نتأكد من أن كثيرًا من هذه المبيعات كان السبب فيها إدخال هذه الروايات في المقررات الدراسية للكليات ^(٣٢) .

وأما ثابته هاتين النبذتين من المعلومات التشابكة فهي أوسع مدى . فلك أن مجلة كوتشورل ليرتوي كريستيزم تسوق لمخاضات بالتعليقات عن الأدب المعاصر الحديث معظمها بكتلام أسلحة ومفكرين أمريكيين ^(٣٣) . وتشمل هذه للمخصصات كتب النقد والمجلات الأكاديمية المحترفة ، والمجلات التي تسرى الحقوق ، والمجلات التي تصدر أربع مرات في السنة ، والمجلات الصغيرة . وهي تزعم أنها تقتبس متخيفات من نقد وشرات الكتب للمبدعين المشهورين ، أجل ، الكتب اللذين يثرون اهتماما كبيرا لدى جمهور

الطبقة ومعمل الروائع

وإن إزداد أمد إلى النظرية الأساسية أجد أنني الممت بالطريق الذي لا تمنح من أن تسير الرواية فيه حتى تشق مكاناً في ثقافة تدخل فيها قبل الروائع ؛ أي في مرتبة الأدب على الأقل إلى حين .

فالذين اخترعوا ترتيبهم فيها يأبى ؛ وسيط الأدب ، أو الناشر ، أو إدارة الإعلان ، أو عزز مجلة (وخاصة عرور النيويورك تايمز) أو مشرو الكتب في القصة نيويورك الذين لا تمنح من وعائهم لتحقيق النتائج الاقتصادي للكتاب ، والنقاد الذين يكتبون للمجلات التي تعد حارساً للحيلة العقلية ، والنقاد الأكاديميون ، ومدرسو الكليات .

ومن الواضح أن هذا الترتيب ليس ثابتاً ، ويمكن أن يتغير بعض هؤلاء كلية إذا جاءت المناسبة (كما ينت بخصوص رواية جريئة بلا خلاص) ، ورواية (حلق فوق عش الوقواق) . حل أنه يجوز للمرء أن يتوقع أن يصبح هذا النمط شيئاً غريباً أكثر شيئاً خلال هذه المئة ؛ ذلك أن النشر أخذ يزداد انصرافه في نطاق رأس المال المحكّر (حيازة شركة الإذاعة الأمريكية لدار راندوم ، وشركة التلفزيون والتلفزيون الدولية لدار هارود سمي ، وشركة تايمل لدار ليل براون ، وشركة الإذاعة الكندية لدار هولت ووينت ووينستون ، وشركة كزيروكس لدارجي ، وهكذا حتى كانت هذه الشركات تستوعب صناعة النشر بأسرها) . ذلك أن رأس المال المحكّر غير هذه الصناعة التغيرت في الذي أحدث في صناعات السيارات ومماجين الأسفلت لصراف لعتملها أكثر بالتسويق القائم على التخطيط والاستناد إلى الأرباح^(٣٦) .

وهذا التغير أدخل النشر في التعلق نفسه شأنه شأن كثير من الأعمال الثقافية الأخرى . والواقع أن استيعاب الثقافة بدأ يظهر الرأسمالية المحكّرة تقريباً ويظهر صناعة الإعلان (الجوهرية بالنسبة للتسويق القائم على التخطيط) في التمايزات والتسميات من هذا القرن ، كما القرن في الوقت نفسه بالمجلات الرأسمالية الانتشار بين الجماعات من حيث الوسيلة الكبرى التي تميز الإعلان القومي^(٣٧) . وقد سارت السينما والإذاعة والموسيقى والرياضة والصحف والتلفزيون على هذا النهج مع بعض التغيرات ، هي وكثير من صور الثقافة الأخرى الأقل منها شأناً ، وكانت الكتب من أواخر من سلو على ذلك التأثير لتتلاقى في ثقافتنا وطرق إسعادنا فيها . وتطلب هذا الأمر إعادة التفكير ، ليس في الأفكار البرجوازية فحسب ، بل في الممارسات الماركسية أيضاً ، مثل مسألة القناعة وما فوقها من بناء ، وفي الإنتاج ومايركلمت^(٣٨) . فالثقافة لا يمكن بغير إيجها أن تنضمها بوصفها انتماساً للنشاط الاقتصادي الأساسي ، في حين أن الثقافة نفسها هي صناعة جوهري ومصدر عظيم لتنمية رأس المال . وكذلك ، فمنه لا نستطيع أن نتره بأن الثقافة توليد لإنتاج في حين أنها لا تتصل عن صنع السلع ويعيشها . ذلك أننا الآن حيال عمل ثقافي جديد بعض الجدة ، متغير سريع التأثير ، يتطلب أساليب جديدة مرنّة في التفكير الثقافية .

ومع ذلك فقد يكون يأت هذا قد جعل الأمر سلباً من ناحية إذا كان أن يجهد تنميري أي شيء . وفي ظل رأس المال المحكّر نجد الأمر زاد ما كان عليه حين كتب ماركس وإتجلز والأيدولوجية الألمانية ؛ فالثقافة التي كانت في يدها وسائل الإنتاج للمدى قد سيطرت في الوقت نفسه على الإنتاج العقل ؛ ولكن هل ظل الأمر يستعني أنه يحكم ذلك

يمكن أن نقول إجمالاً إن أفكار هؤلاء الذين يفترضون إلى وسائل الإنتاج العقل ينضمون إلى الطبقة الحاكمة^(٣٩) . وهذه النظرية يمكن أن تفسر حقيقة انصرافها في حالة واحدة تستزم منا تفهياً لوسح وأرجح للسيطرة والمنحصر . صحيح أن طبقة الحاكمة تلك هذه الوسائل وعييم عليها من حيث النظر ، ومع ذلك فإنها لا تخاف السيطرة المباشرة على مضمونها ، ولا تخاف الآن هذه الوسائل تحقّقاً للبرية والأيدولوجية في متوال ما فعل ماركس وإتجلز منذ ١٤٠ سنة مضت . والإعلانات التفسيرية القائمة على فكرة الاستثناء من ذلك وليست القاعدة .

وإذا عدنا إلى المثل الذي بين أيدينا نجد أن أكبر أصحاب الأسمه في شركة التلفزيون والتلفزيون وشركة كزيروكس وشركة الإذاعة الأمريكية وجالسي مديرها لم يكن لها أولم إلا شأن ضئيل في تقرير أي من الروايات التي صدرت في سنة ١٩٦٠ وأوائل سنة ١٩٧٠ سوف تحظى بالقبول فتدخل في عداد الأدب ، كما أنها هي وهم لم يصروا على التحقيق – قواعد لدور النشر تقبل بمقتضاها الروايات ، وانصروا في النشر على الكتب التي تؤيد نظريتهم إلى العالم ؟ إذا كانوا قد فعلوا ذلك فكيف سمحوا بثل ما فعله قسم البائسون من دلو راندوم بأن يدخل فعلا في عداد منشوراته كتاب اليسار الجديد ؟

فهم مارسوا الهيمنة على النشر على النهج النظري للثأف ، فقد سموا إلى تحقيق عائد عزز لاستمرارهم ولم يحدوا إلا قليلاً بمسألة : هل جامعتهم الرواية من يلو أو كراتز أو توكك الملفة التي تأتيهم من الروايات أو توافهم بها أروق الألات الحسية . ولم يدخل في عداد الطبقة العليا من البرجوازية إلا عدد قليل من أنصار الماضي الذين يلدون بأحكام نقدية على القصص الخيالية . فهل كانت الطبقة – من ثم – لا شأن لها في وضع القواعد الأولى في الحكم على روايت القصص الخيالية ؟ المسألة الأخرى هي هل صنعت طبقة العمال ثقافة خاصة بها في هذا المضمار ؟

وحجبي تشير إلى نتيجة تختلف عن هاتين النتيجةين ، أجل نتيجة ما تزال تعتمد على الطبقة ، ولكنها لا تعتمد على الطبقتين الكبيرتين للثأرتين بالضبط . فلك أن المرء يستطيع بالقطرة أن يرى أن وسطاء الأدب ، والناسرين ، وأرباب الإعلان ، والمصنعيين للكتب ، والمثريين للروايات المطبوعة طبعاً أترباً ، والفكرين الذين يريسون الأذواق ، والنقاد ، والأساتذة ، ومعلم الطلبة الذين يدرسون المقررات الأدبية ، بل في الحق كتاب الروايات أنفسهم ، كل هؤلاء تجمعهم أواصر القرى الاجتماعية . فهم ينتقدون بالكلية نفسها ، ويتصاهرون ، ويمشون في جيرة واحدة ، ويتحدثون عن أفلام سينمائية واحدة ، ويعملون ليشيروا أودهم (ولكنهم يعملون بقرعهم أكثر من معلوم بأيديهم ويحقون دخلاً لا يأسي به وإلى لأمن بأنهم ينتمون إلى طبقة واحدة ، طبقة ظهرت وثت مع الرأسمالية المحكّرة ، وإلى أدهم هذه الطبقة متبها وأي بريرة ويجون امرتاريخ طبقة المحرفين الإلاديين^(٤٠) . وإلى إمبرها بأواصر القرى التي ذكرت وشيكاً ويصلتها التي تقوم على التزعم بينها وبين الطبقة الحاكمة (المفكرين هم الذين يديرهم أمر هذه الطبقة وكثير من مؤسساتها ، وهم يحققون مصالحهم بفضل وضعهم هذا ، ولكنهم يكافحون أيضاً في سبيل تحقيق استغلالهم الذاتي ، وفي سبيل تكوين نظرة لهم عن

حدوده قبل أن تنصع عنه كتب الشروح الاجتماعية مثل كتاب فليب سلاتر «السمي إلى الوحدة» (سنة 1970)، وكتاب تشارلي رابنج «ازدهار أمريكا» (1970). لو أنفلا من قبل «خروج الجماعة» وبتأكيد، قبل أن يبيت هذا البناء الشعوري حركة اجتماعية واسعة لو يدخل في عداد عبارات الحديث البليغة مثل «مجتمع مريض» و«لؤسة» و«الظلم» (سماها من قبل كتاب تقديم أكثر ر هؤلاء خارج دائرة الكتاب أصحاب أروج الكتب مبيعا «الحيلط» مثل ميلر في «إعلانات عن نفسي» و«ويلوت» في «نهاية طريق» وغيرها).

وهذا البناء الشعوري تجمع وقوى في حقبة ما بعد الحرب : وما وافق باكورة الستينات من هذا القرن حتى اشتد ساهـ . وحدث بعد في سنة 1965 أن تنجر في محيط ثقافي وسياسي أوسع حين اتحدت فتن السود، وحركة الطلبة والحركة المناهضة للحرب، ثم حركة النساء أخيرا، ونجمل في افتتاحيات الصحف والتلفزيون أن الناس لا يجمعون على أن عصرنا هو عصر «المشاكل السعيدة» فحسب⁽³¹⁾.

وإذا عدنا بالبصر إلى الوراء فإن من البسير أن تنضم بعض القوى التي ولدت هذا الوعي . وإن إذ أريد أن أبين هذه الصلة فإن ذلك يقتضي أن أنظر نظرة عامة تقدم على التامل في التجربة التاريخية لهذه الطبقة التي جعلت للنقص الحياي قيمة ، وأوتت بالثقافة التي جعلت هذه التجربة تصوغ اهتمامات الطبقة وحاجاتها . قبل أن أنصرف بالتفصيل إلى القصص الحياي الذي كتبه أفراد هذه الطبقة ونشره وقراءه وحفظه .

لقد عاش كل فرد من أفراد طبقة المحترفين الإدارية على فرد في المجتمع في وقت كانت الولايات المتحدة فيه تتمتع بفنائهم الحرب العالمية الثانية . أجل ، لقد سيطرت الولايات المتحدة الأمريكية سيطرة تامة على العالم الحر مقلدين من الصين ، عسكريا وسياسيا واقتصاديا . وكانت قوتها كافية لتحقيق سيطرتها على حلفائها والمهيولة دون أن تلحق الصوب بالمدان الراسمال . وإن كان فقدان «الصين» و«كوبا» قد سببا قلقل يقوم على الحذر والتوقع — وأضلت مستجبتها ورأس مالها يفضان في حرية في معظم أرجاء العالم ، فقد كان تأثيرها نفسه عملة الراسمال بعد اتفاقي بريتون وودز (ميركون أوكس) واستغاضت قيم الولايات المتحدة بلا عائق من خلال الإعلانات ، ورماسج التلفزيون ، وبجلة ريدرز دايجست ، أكثر من استغاضتها من خلال الدعاية . والنتيجة ، التي كان لمره خليفان أن يلتصقا قصة هذه الإمبراطورية التي قوت الشعور بالعدل الذي ابتنى من إلهامها المزعومة في الحرب بطائفة من الأعداء ، ووقفتها موقف التضامن لطائفة أخرى في السلم . وقد غلّدت الحرب والحرب الباردة التصب للوطن والنظر إلى العالم نظرة تقدم على الاستغلاب . لقد كان هؤلاء الأعداء شياطين الشمولية . أما نحن فمجتمع مفتوح من مواطنين أحرار يتشرون أسلوبا في الحياة أسمي من أي أسلوب قديما أو حديثا .

ثم إن هذا الأسلوب قد حقق رسنا مديا لم يكن له نظير في التاريخ ، وراح هذا الرخاء يزداد سنة بعد سنة . وهذه القوة الشرائية التي كانت غزيرة وقت الحرب (لم يحدث قبل الحرب قط أو منذ الحرب أن أصبح في يد الطبقة العاملة المريضة مال هذه الكثرة

المستقبل مختلفة بعض الاختلاف)⁽³²⁾ . وارتباطها بالمشايك أيضا بالطبقة العاملة (فهي تسيطر وتشرف عليها ، وتعلمها وتحفظها لها ، ولكنها حتى في نقلها هذا تخدم أيضا رأس المال وتزيد فيه) ويوقفها الثاوري من رأس المال (لا يملك أفرادها الثروة للشرب والتغاط مستندات قبض أرباح الأسهم ، ولكن الطريق مفتوح لهم مباشرة للإقراض ، ومسلطهم يستطيعون أن ينجثروا على الأكل في مرحلة متقدمة من حياتهم العملية بين أن يمحوا لأنفسهم أو يبيعوا قدرتهم على العمل للأخرين)⁽³³⁾ .

وأفراد هذه الطبقة — طبقة المحترفين الإداريين — يشاركون الطبقة الوسطى في ناحية ويشاركون الطبقة العاملة في ناحية أخرى ، وعندهم تجارب اجتماعية كثيرة مشتركة ، وهم يتجهون لأخطا متشابهة من الحياة . وإن لآرى أن لديهم أيضا فيها مشتركا للعامل ومكانهم منه مع مانجله عندهم في ذلك من أمور مشتركة وكثيرة من ضرورب الاختلاف .

وسأطرق في مفكرة هذا المقال في القيم والمعتقدات والمصالح التي تألف منها منظور الطبقة ، فأضع في الميزان الروايات التي أتاحت لها الانتشار الثقافي أولئك الأفراد من الطبقة الذين أنتجوا القصص الحياي وسؤوفه وقراءه وفشروه ودرسوه . والذي أبتنيه من ذلك هو بيان أن حاجيات طبقة المحترفين الإدارية وفيها تشيع في الغالب العام لهذه الروايات، كما تشيع فيه أيضا مراتب فهمهم ووسائل عرضهم .

وسأركز في الأظلة التي أعرضها على الروايات من قبيل «فراي وفوروي» ، «دو حلق فوق خط الرقواق» ، «دو ندر الناقوس» ، «دو هرتزوج» ، «دو شكوي بورتوني» ، «دو سلسلة رابت» ، «لأديليك» . على أن ما أقوله من هذه الروايات يعكف على كثير من الروايات الأخرى التي صدرت في حقبة ما بعد الحرب ، والتي ألهامها الفرصة بعد لتصبح من الروائع⁽³⁴⁾ . وإذا ملطنا بصرانا لحظة وجدنا أن هذه الروايات قد حكت قصة أناس يجاولون أن يعيشوا عيشة محترمة في الأوضاع الاجتماعية المعاصرة ؛ أناس صوهم هذه الروايات تصورا جعلهم أقرب إلى حياتنا منهم إلى تلك الأخطا الشاذة من البشر الذين يقتضي الأمر أن ندرسهم ونتفهمهم عن بعد تفهنا يقوم على المباشرة الحياي كما هي الحال في الروايات الواقعية القديمة المأثورة ، فهم أناس أشبههم كثيرا يتحركون نحو السعادة — بقدر على الأكل — في نهاية قصصهم .

ولمة مدخل هذا القصص الحياي (وليس يغريب على الأدب الأمريكي وإن كان ذا شأن بخاصة في هذه المدة) ذلك أن الوعي الشخصي وليس الميدان الاجتماعي أو التاريخي هو موضع المولدات البارزة . ومرورا بذلك لأحظ أن هذا المدخل على مستوى الأسلوب يميز التنوع والسمي إلى التماس صوت مفرد شخصي⁽³⁵⁾ . يذ أنه على مستوى تكوين الأفكار والقصص فإن مدخل الاستقلال الشخصي بأن بالر ممكوس ، ذلك أنه يسع على كل القصص الحياي مشكلة ما لوقوتوبسوف مصادته سوق الحيلطيات التي تتبدى من بعد متوسط متشابهة غاية التشابه . وإن لذهاب إلى أن كثيرا من القصص الحياي التي لم تبلغ مبلغ الروائع والتي تنتمي إلى هذه الحقة ، تعبر في قول وليامز عن بناء شعوري خاص⁽³⁶⁾ ، وأن هذا البناء الشعوري شيء . مكوف عند الطبقة التي نحن بصدها ، وأن الروائين قد ارتدوا

إثر أخرى بالتشريع الذي هو في ذاته ثمرة أفكارنا وقيمتنا . لقد أسبغت عقلانية محايمة إنسانية على الإنشراح على الحياة العامة (غطت أبعاد تمثيل في ذلك المحفل الشامل لفكرى هارولد حتى مفكرى واشنطن سنة في ١٩٦٦) . الفلسفة شعبة للتخصصين وليس للتأليف . ومن ثم فليتم أصحاب الفضل ، صانعو السلام ، أرباب الصنعة في مجتمع تابه ، قد جوزيت ما تستحق من ترفيق وإحترام ودخول كافيه ، فاهضوا قلعاً هذه الرسالة الاجتماعية المرموقة التي لا تتنازل بهل وما يحققه الفرد من فعال . فاقصوا بما يلفتهم من مكاتبة وما أصابكم من نعيم ، وحققوا نواتكم في سبيل الحياة الخاصة .

عل أن الأركان الاقتصادية لهذا الرمي لم تكن بطبيعة الحال خالية من التأثير برية من الصراع . كما أن الاتحاد للادى للناس بعضهم على بعض كان على الدوام حقيقة تزداد اشتراكاً (٣٩) سواء أخص بها الناس أو لم يصبوا . ثم إن المجتمع لا يمكن أن يضل ، ومن ثم فالخبرة على هذه الأسس وهم . لهذه الأسباب كلها فإن سعى الإنسان إلى السعادة ظل مشكلة من المشكلات . هل أن الأسطورة والأيدولوجية والتجربة أثبتت لطيفة المحترفين الإطاريين أنه ليس ثمة عوائق خفيفة بأن تحول دون الرضا الشخصي . ولذلك فإن من البسير تنقية الشبهة بأن أي نقص محسوس هو نتيجة خطأ الإنسان نفسه . فإذا كان الإنسان شاعياً فيته يكون ربا بلب حاجزاً شخصياً عن التكيف ، بل لعله يكون مريضاً بالعصب . وإن لأذهب إلى أن من يتكبر أو يقرأ أو ينشرون القصص الخيالية أو يحفظونها تتطلب المتناقضات الاجتماعية عندهم في يسر صوراً من العلة الشخصية .

قصة العلة

وهذه القصص الخيالية للعلة يدخل كتاباً تجربة المحنة الشخصية في بعض مواضيع قصصهم من الشباب إلى من النضج . وهذا أمر يسر على الفهم . وفي وصفه لصورة القوة الاجتماعية قلت إن النضج - يساوي الاستقلال - يعترف في الحق بغرب من العصمة من تدخل التوتر الاجتماعي ، وهي عصمة من المجتمع ذاته . هل أن المرء قد ينحى جانباً الصراع الاجتماعي وحصل التاريخ . ومع ذلك فإنه لا يستطيع حقاً أن يتوقف عن أن يكون اجتماعياً . ذلك أن الأواور الاجتماعية هي في الأكل لا تنفصل عن الذات . وإذا شئت أن نبر عن هذا التناقض بلسان آخر فلنأنا نقول إن المثال يتطلب ذاتاً متكاملة سليمة متفردة . هل أن المرء في الحياة الواقعية يجب أن يكون شيئاً أو شخصاً ما . وتعرفت شخصاً ما « قائمة من قبل في حشد كامل أمداها به ذلك النظام الاجتماعي والاقتصادي نفسه ، الذي يروم المرء أن يرقى إليه . وللمجتمع يرنه إلى ذاكرة الشخص في صورة قوة معادية تهدد بأن تقضي أو تقضي على ذات المرء الحقيقية . ثم إن المجتمع قادر على أن يدفع شخصاً بأنه مريض إذا عجز المرء عن أن يعبر بنفسه إلى مجموعة متفدية من أدوار البالغين . ومن ثم نجد أن تصوير المرض والعصب في الروايات الأكثر لدى الناس عن هذه الحقيقة تطوى على غموض يبرز حينا ويكمن حينا : إلى الأبد وخارجاً عن جادة العقل . هل أنه يجوز أن يكون أيضاً قد خرج عن جادة العقل . قد يعطرب الميزان فيجئ حينا إلى ضرب من الغموض ، وحينا إلى ضرب آخر ، ولكن الاستغلب يظل قائماً في جميع الأحوال .

ومن المناسب أن أؤكد روية « قدر النقوس » مثلاً (نشرت لأول

موقع في المصروف) يسرت التحول من الإنشراح الحزب إلى الإنشراح الاستعلاكي ، بما زود أصحاب رأس المال بسوق وطنية مضمونة ، ومن ثم استجابوا لذلك بالاستثمار السريع ، وبغض من للتجلبت القديمة للحياة ، والوفرة - مثل الانتصار في الحرب - جعلت الناس يتقون بأنهم هم وبجسمهم على صواب فيما يفعلون .

وعلى الرأس من هذه الأمور أن الصراع الاجتماعي غنّت صوته صحيح أن عدم المساواة ظلت واضحة صريحة كما كانت من قبل ، ولكنها لم تزد ، وشاركت الطبقة العاملة في التمر للطرز للمنتجبت في مجموعها (٣٩) . ولم يأتسوا أي ضيق في أن يقتسموا مع الطبقات العليا . ومع ذلك فإن جبل ما بعد الحرب قد تحقق له مقنم مطلق سنة بعد سنة بالمقارنة بالثلاثينيات ، وأسس الكثير من هذا الجبل بأن هذا المقنم يوهن من الحدود بين الطبقات . كما أن الإحسائي بالرحاء الاقتصادي الذي تحقق من مثل هذه التجربة التاريخية زكى الرولاء للطبقة الاجتماعية مثلاً زكه الروابط المحكمة بين الاتحادات والإدارة ؛ تلك الروابط التي ارتفعت إلى مرتبة المندة في الصراع الطبقي في نطاق الآمال المعقودة على رفاة الدولة . ثم إن الحرب الباردة ساعدت على أن تحل في حيز الإمكان - بالنسبة إلى أولئك الذين يمارسون هذه الإجراءات الجبلية بخاصة ، ويعيشون في الرف - أن يروا في مجتمعا رابطة تماونية تقوم على التناقص .

والظنرات التي طرأت على ميدان الأعمال قد عززت بزيادة أكثر تلك الصورة من التناقص . فقد حدثت نحو سريع في الإعلان وفاقته ؛ ليس الإعلان الذي يؤدى إلى بيع للمنتجات فحسب ، بل الذي يدبب أيضاً على تشكيل الناس في جماعية يته بيع هذه المنتجات ، والتشجيع على إنتاج أسلوب كامل في الحياة أركانه البيت القلم في الرف ، والأسرة ، والمسيولة . أما وقت الفراغ والحياة الاجتماعية فقد أصبحت أكثر خصوصية ، خالين من الشعور الطبقي ، بل من الشعور بأن الناس بعضهم لبعض .

وبدا أن السياسة تكاد لا تتصل بمثل هذه الحياة . زد على ذلك أن حدود الجدل السياسى المحترم قد انفلقت خلال الخمسينيات من هذا القرن . فمن ناحية نجد أن الاشتراك قد حلها من القائمة زعاه الاتحادات ، على نحو مماثل في حشده ما فعل ترومان وماكارثي وأصحاب القوائم السوداء ومكتب التحرى الفيدرالى . ومن الناحية الأخرى نجد أن أصحاب الأعمال علقوا شيئاً شيئاً من المباحية الرساملية الضيقة الأني المتبعة التي تتلى يعلم التدخل في التجارة ، ونادوا ببرئانج أكثر اعتدالاً يقدم على التنازل مع العمل والحكومة . تراوح منظور الأفكار القليلة للمناقشة بين الحرية الاتحادية والحرية التي تبني رفاة الدولة . وليس عجيب أن نرى الناس يحظرون أنهم يشاهدون نهاية الأيدولوجية (٣٩) .

للمنتبر تجربة الطبقة التي أبدعت ميبارك الروائع في القصص الخيالي في ظل هذه البيئة . ولم يقتصر الأمر على أن أفرحها ودخلها أخفوا في النور سراً بجانب مؤسستها ، بل إن كل صوت بدا أنه يجلب للمفكرين وللحرفين وصغرة التفتين والمدرسين قائلًا : « لقد ولى التاريخ ولكن التقدم مستمر ولن يكون بعد فتر ، فكل فرد من الأمة يتسنى إلى الطبقة المتوسطة . والدولة سلطة صديقة قادرة على التخفيف من اتعولفات النظام الاقتصادي ؛ تحمل مشاكله واحدة في

بالمعجز التام حال تلك ، فإذا هي انحطرت مستقبلاً واحداً لها أنكرت سائرهما . والموهبات المتاحة لها ماهرة عفويدة ، ويرجع بعض السبب في ذلك إلى التقصيص الإضائية التي تتكلم بالجنس قزوين في قسم العمل ، وإلى أن إستر قد جعلها الله بمثل طبعي يجعلها متحورة من كل قيد مسئلة بأمر نفسها استقلالاً ذاتياً . وراحت تنفس الزواء فتذكرت الأيام التي كانت فيها « سعيدة مسخرة لا يكلو صغورها مكلو » (ص ٨٧) حتى بلغت النضج . وانطلقت مغنطة تغل أنفها ارتدعت بنفسها إلى ماضٍ يتجسد في القلق والسعادة . أيام « الطفل المشرق الجميل يرقد في بطن أمه » (ص ١٠٨) . أما في حياتها الحاضرة فلأنها تستطيع أن تستشرف الغناء والبراعة من مرحلة البلوغ ، متوسلة بشيء واحد فحسب هو الجنون أو محاولة الانتحار . وقد عملها من محال نفسها إلى الارتداد إلى عودة مترددة تدخل بها في رحاب العالم الاجتماعي ، غير أن العالم واجهها بأقوى أصناف الجنون أول الأمر ، وانتهت الرواية بالارتداد إلى اللحظة التي كانت في غير حالها امتحاناً وإبتلاء .

ويحكى سائجر القصة نفسها في شيء من التبديل ، قصة فرانس وزوي ؛ فالعصاب الذي أصاب فرانس جلاس كانت له أصول اجتماعية لازمة : هي حب التظاهر ، وبغز الرجل ضد ابن كوتويل الذي يمثل وجهاً من وجوه المستقبل في نظرها . وامتلاك الفن والمعرفة ، اللذان يؤهلان للفنم في ميدان الفن عند الأساتذة والشعراء وأهل المسرح ، الأمر الذي يمثل وجهاً آخر من وجوه المستقبل . ونسعى فرانس ، مثل إستر ، إلى نفاذ لا تستطيع أن تتخيله في حياة الرشدانيين التي تورفها الطبقة والجنس . فطلعت حلو « إستر » ، وسألت أن تلقى ذاتها الاجتماعية . ولم تتوصل إلى ذلك بحرفية العيالات ، بل توسلت بتهج روسي للصلاة اليسوعية ، وبتهج الطوائف بالزورات ، وإنكار جميع ما يميز بين الطبقات الاجتماعية ؛ حل مثال ما كان أسوأها يجرى خالق بأن يجعلنا نفسى عن « الفروق الزمنية بين الصبيان والبنات » (١٦) . وتعود فرانس كسما فطمت إستر إلى العقل السليم . ونحن نتوقع أن تعود إلى العالم الاجتماعي الذي لا يتغير ، حيث تستطيع أن نفسى نحو دورها الرشيد مثقلة له . وقد برزت بفضل زوي ، وبفضل جميع ما يميز بين الطبقات التي يتمثل فيها للسبح كما تتمثل فيها جميعاً : رمزاً كاملاً لإنكسار أن نسب المجتمع أمراً واقعاً .

وهذه الروايات نسخة من قصة ما بعد الحرب . قصة رسخت قبل ذلك في واحد من الكتبيين اللذين لها أن يكونا من الوراثة في الخمسينيات « وهو « طالب المسجل » (١٧) . ولكننا لا نجد الكثير من القصص الخيالي الذي نال الإحجاب من سنة ١٩٦٠ إلى سنة ١٩٧٥ قد تتناول بالحرف شمائل المراهقين في مرحلة الانطلاق . وإلى إذ أريد أن أجعل مدروسي متسبية ، فإن ذلك يقتضى من أن أكتب تغييراً أم بالقصة : وهو أن الشخص الذي يتمسك بالقولبة باعتبارها الفرع الوحيدة الحامية من الصلات الاجتماعية الرسمية والأمية هو - في الغالب الأعم - رجل أو امرأة مستغرق في دور من أدوار البلوغ ، وكل ما يفعله أنه يتكرر في ثوب عضو منسجم في المجتمع . ونستطيع أن نقول ببطورة أخرى أن شجرة الانتقلال من مرحلة إلى مرحلة قد تتميز بالمرض وعقولة بلوغ العافية . وهي فيها جبرت به

مرة في طبعة مقصورة بلنذ في سنة ١٩٦٣ ، ولكنها طبعت طبعة أمريكية فأصبحت من أروع الكتب بعد أن طبعت في أمريكا سنة ١٩٧١ . ومن المتشظ أن يشير ما حقتة استرجع سنود من نجاح ، حشد الجميع لها . حل أنها عقيت قلقة « جميع ما حقتة من نجاح قليل وسعدت به كل السادة في الكلية ، انتهى دونه إلى لا شيء عدا الرخام الأملس وواجهت العرض البلورية حل طول الشارع في مابيسون » (١٨) . فهي لم تستطع أن ترى ذاتها التي تريد أن تكونها في هذه الواجهات . ذلك أنه قد ألحقت عليها تحولات لصور غريبة تبدت في المربايا وصور شمسية مربعة ، وطريات وصلابس تحفى الذات ، وأشباح وعسوخات وصور زائفة لشخص . وكان من الواضح أن استر صعدت من أن تجمل من الشخصية التي تحس بأنها تكونها ، مساوية للشخصية التي بدت للناس في هذه الصور المختلفة الظاهر .

فقد ظنت « أن شيئاً حل غير ما قد أم في ضيا أعلم ذلك الصيف » . وأطلقت باريتشا أن ما يرساكس حال مرض استر بأنه « نرجسية سلبية » وهو تشخيص مفيد ، إلا أنه يسبق الغموض حل الكيفية التي تصبح بها الأدوار الاجتماعية ، والملاصقات بين القوى ، معينة من المرض الذي يلم بالشخص » (١٩) .

كانت استر حل حجة التزوج وكانت مرحلة الانتقلال مقروضة عليها ، ولكن مرحلة انتقلال الأم ؟ ما من شيء ليس من نوال جميع الجوائز في المدرسة .

كان الصيف الذي قضته في نيويورك امتحاناً خاصته في دور محمل من أدوار البلوغ ؛ وهو دور الفتاة في حياتها العملية . وقد أسست بالفرية إحساس من يفقد الأمل ، فالتت سلسلة من الأفعال أصابتها بالذل والاضطراب ، وانتهت بأن قلفت بئربا النيويورك في سواد الليل من سقف فندقها كما يخلد لمره يخلد ما يجب (ص ١٢٤) . كانت تستمسك استمسك المؤمل جوية بمكة لفئة راضلة فيهاها لها ماضيتها ، وبمجتمعا .

ولم يكن سبيلها هذا هو السبيل الوحيد بطبيعة الحال ؛ ذلك أن الدور الرئيسي الآخر لذاتها البالغة هو أن تصبح زوجة وأم . كان في استطاعتها أن تجمل من الأمومة نفسها هويتها ؛ ذلك أن الأمومة مشروعة في مجتمعها وطبقتها ؛ ولكنها أصبحت بأن هذين الاحتمالين لا يناسبها ، بل هي تحس حياتها بالضييق . فإزواج سيسجل منها « امرأة فاقدة لمس ، كالعيد في دولة خاصة شمولية » (ص ٩٤) . وتحاول « إستر » ذاتية في جريبات القصة أن تجد ، أو تشهد الأفعال الكبرى مرتبطة بهذا الدور ، وإن كيات ترى أن هذه الأفعال في غير الحالات كريمة ، وفي أسوأها مريعة . فللمفازة شميرة باردة بالنسبة لكونستانتين ، وخداع مهين بالنسبة لبودي ، وعدوان وحشي بالنسبة لماركو . فالجنس مجرد من الشعور - سواء في صورة بودي لمرضية لوف في صورة إيريون الدمث - شيمة الرجال ونظمهم وأصول صنمهم . والأمومة عند دودوكونواي ، وما تصفت به من تمسك الزوجة الريفية بممتلكاتها من الأطفال ، انتهت بإستر إلى أن تقول مثقلة : « الأطفال يعيشون بالثبات » (ص ١٣٠ ، ١٣١) .

وفي الرواية أدوار أخرى ؛ بعضها تصوري ووضوح تام صورة شجرة الجينز يتظرها مستقبل حبيب في كل باب ، وتشر « إستر »

في رواية فونجت «أفكار للأبطال»، ثم ردة منزل في رواية بيتشون «الإعلان عن القطعة رقم ٤٩»، ثم رجل أعمال في رواية «شيء حدث»، وثمة رواية مأثورة لها مكانتها من هذه الحظية هي «حلق فوق عش الوقواق». وتتخذ هذه الرواية موقفاً خلافاً بالنسبة لما يسمح به منطق من طرف، حيث يدل تصرف المرء العادي على خضوع الجنون ديكتاتورية للمجموع. وهذا الذي لا يتفقون به له الديكتاتورية يعزلون في عسكرا للجنات. ويقطع هذا الانقلاب الجماعي للمهر، على سلامة العقل والجنون كما يحددهما للمجموع ولو أنه يبدو أقل من ذلك تطوراً في صميمه، في الروايات القليلة الراسخة القبول التي تحدد موضوع ارتباطها للحظية الاجتماعية الأمريكية في وقت مبكر من ذلك: وهي رواية جريمة بلا خلاص لهيوز، ورواية سفينة الحصى لجورج، ورواية الجماعية للكلوثي، ورواية قطعة من موسيقى الجاز ذات الذرة التي تختلف لدوكترو؛ بل يدخل فيها رواية أفنية سليمان لموريسون (نشرت بعد نهاية حقيق).

واسمحوا لي أن ألم ببعضات أخرى قليلة لهذه القصص. وفرداً للخطر من أن يصبح منهج تحقيق السعادة للذات متشوّلاً في خضم الإنتاج الرأسمالي (توزيع العمل)، وإضاعة الإنتاج (الأسرة) حيث هي ميدان تقام بلاته للسوري والإيجاز)، فإن معظم هذه الروايات تزودنا، على الأقل، بلحمة من نبيج في الوجوه أكثر اكتمالاً. وعندما يلات تلك الصور من سعادة الطفولة راجعين في انطلاقي إلى لحظة الحاصل السعيد. وقد حل روث بيرتوني على ألا يتذكر عالم الحاصلات التركية الغاير فحسب، بل يتذكر أيضاً تلك الأنشيد العابرة للحد في الأوقيانوس مع أمه. ويذكر هرتزوي زناً لحياته في صور أسرته وهو طفل؛ وهذا هو ما وعدته قولي التجسروم، وبخاصة حين عاد بالذكوري إلى أخته ميم وهو يحسها عندما ذهباً ينزلان. أما تجميد سانبجر للطفولة فشي غير حاجة للتعلق. بل إن ماكيري وتشيف برومدين يتذكران أيضاً كانت لحظة فيها بسيطة تجري على السليقة. وتكاد تكون جميع هذه الرؤى لنبيج أسخن في الحياة وهي تنبج إلى الماضي، وتنبج في معظم الأحوال إلى ماضي طفولة الإنسان حين تنفص ذاته في الحب الأسري، ويقت المجتمع بعيداً لا يحس به الإنسان. وتتلج مثل هذه الرؤى ممكنة سليمة في الذاكرة وتثير الرغبة، على أنها تعظم بالتجارب الكبرى التي تمر بصلة الباقين. وإلى لآخرة ثلاثاً من هذه التجارب بادناً بالعمل. وهو في أغلب الأحوال يقوم على التنبيل والحداد، وشاهد ذلك أن بيتشون، وفونجت، وأبدليك يعملون بيت الداء في ميع السيارات بالجملة، وفي صالات البيع، حيث يحتاج المرء إلى التزود بقدر من السخري لجلب ذلك الحلم الأمريكي الذي يمر على ميعل. ولما يزوري في رواية سانبجر، فيرنز للزيف الذي حصل في عالم التلفزيون القائم على الحيل. وتصور لنا بلاث خداع عمليات المركة وتحفيزها للأحلاس.

أما هل، فغيرنا خداع النفس المتبادل للثور عن الرياسات المشتركة. ولما كيس وبيتشون، فيتلوان رؤى مختصرة تشبه الكابوس للمصنع والشركة. وترد أحياناً سورر للهمل الحلال من الولاء. على أن سلسلة رايت يفيد بظلمها المرعى جامع حروف

الحال لزمة تمر بالرائع. أجل، لزمة من قبل ما أنشاه من بعد جعل شبيهي في كتابه «مراحل الانتصاف». ولتأخذ مثلاً لكستاندر بورترتي، الذي كان في سن الثالثة والثلاثين مطلوب مدينة نيويورك للفحص للتحقق لثري الإنسان، ولكنه أحس بأنه خادع، لا يستطيع الحب. أجل، لا يستطيع أن يفعل كما يفعل الراشدين، أو يشعر بشوهم حيال أبويه. وقد صير من ذلك بقوله: «اليهودي الذي ما يزال أبويه على قيد الحياة وهو صبي في الخامسة عشرة»، وسيظل صيباً في الخامسة عشرة حتى يتركها الموت^(٤٨). والاستثناء صورة مناسبة لنموه المتوقف، فلك أنه يقترن للذة والاستكار الباطن لوالديه استكراً يقوم على المثل، ويركز انتباهه إلى أشباه (الشهوات) تفاحة، ملابس إنته الداخلية) أكثر من تركيزه في الناس، ويغرد الجنين من رتيفته الاجتماعية. فلم هذا الإنكار لمشاركة الباقين؟ إن شئت إجابة لهذا السؤال فذكر في الصور التالية القليلة التي يحفظ بها من أيام الطفولة عليه البلوغ التي قد تنتظره: الحمام التركي مثلاً أو الأشخاص الذين يملكون لمبة اليس بول. وبما له مغزى أن هذه المشاهد غالية من الكفار والساد (ص ١٩). وبيرة من الضبط الذي يحس به المرء حيال التناسل الشخصي لتحقيق الأمطاع.

ولن لأذهب إلى أنك واجد في هذه الرواية واحدة من أقصد القصص الحياتي في السباسة لهذه الحظية؛ وهي تنجح إلى بيان أن «الفتج» يستجيب قيولاً للصلات الاجتماعية المتحصنة: سيطرة الرجال، وسيطرة الطبقة التي تتمثل في أغلب الأحوال في الكفار (وهذا هم الأمريكيون وذكائرة اللاصوت) (ص ١٤٥)، والتزوع القائم على التعرض للفتق في المدرسة، والرياضة، واستقامة الأخلاق، والتدبير بين الناس. بل إن لكستاندر نفسه في حديثه الجماع من مقعد المحلل، يستطيع أن يرى فيها وراء خصائص والديه، والوظيفة الويكومية تصورات اجتماعية واسعة تجعل من النمو خيانة لأكتمال الشخصية.

ونحن نستطيع أن نقرأ هذه الرواية منطلة مسراً في الروايات السابقة للروايات، فنجد إنساناً (مراة في بعض الأحيان) يحسن الفعل بللفائيس الظاهرية، على أنه حسم على نحو من الأنحاء. إن التوتر بين أطلمحه ومعيته الاجتماعية اليومية أصبح فوق الاحتمال. فتوقف من فعل ما ينتظره الناس منه، ودخل في مرحلة الضلال والتجربة المشية. فقد راح يطل بلو التوضجي موسى هرتزوي بفكر:

إذا كنت قد خرجت عن عقل فليكن هذا شأن، وفلوك طلابه أنهم بالدرستهم للروماتيكية سوف يرون ويسمعون أشياء غريبة^(٤٩). وهذه هي ظروف أبطال بلو من أربعين هتندرسون مرودا بتشاري ستيرن. ويكيكي أبدليك هذه القصة أيضاً ثلاث مرات في سلسلة روايات رابت وحدها؛ ولو أن الشخصية في روايات ليس من المنظر أن تكون بطلاً من أبطال العقل؛ فهي تركض وتطير في الفضاء، وتغشى في رحلة بالظفرة إلى الكابوس في ثلاثة من رحلات تجسروم، التي تفرغ المفارقات المعجية التي تنقطع «السلام المعيم» للزواج والأبوة والعمل^(٥٠).

بل إن هذه الروايات السابقة للروايات، التي تنأى عن التقاليد الواقعية تمنح إلى أن تصرخ في منهج، الصلات الاجتماعية السببة بوصفها أمراضاً تصيب عامة الناس؛ فتأخر في السبايات يفقد مركزه

التعاون للإتقان ، هي إشياء مفردة ، شأنها شأن العمل نفسه ، وشأن اللاكيات التي تذكر الإنتاج .

ومن خلال قصة الانحراف العقلي أو اضطرابه ، فلما نجد من ثم أن هذه الروايات تحيل للتناقضات الاجتماعية العميقة إلى أزمة شخصية مضطربة ، فيحس صاحبها بأنه لا يوجد في هذا العالم مكان مريح تأوي إليه الذات غالية بنفسها . وهذه الكتب هي قصص مرضى .

ولما لويد الآن أن أسس قلبا من القصة يحكي عن هذا المرض ؛ وقد نرى في هذه القصة صورة من الحكمة الفكاهية يبدو فيها المجتمع نفسه في ثوب الجليل القديم الطافي . ولكن هذه القصص لا تبشر بمجتمع جديد ينشأ حول قيمة الشباب ، أو يوشع بضل الزواج الذي يكسب الزواج الشرعية – فهم يتكهنون في غير الحالات إلى مجرد الشفاء من الملحة – ، أو يتشغل في تحقيق التوازن الشخصي حيال العالم الخارجي المهمود السلي لا يتشعر . وليس معنى ذلك أن جميع الشخصيات البارزة تصبح سوية مرة أخرى ، بل إن التحرك نحو المرض أو الشفاء ، هو القصة الإنسانية التي تحتضنها الروايات موضوعا للتحريات .

فما هي وسائل الشفاء ؟ أظن أن المنهج الطبي هو الذي يمكن لنفسه سبحانه الدبالمطيين الذين يظهرون في هذه القصص وبعضهم يكونون بطبيعة الحال معالين من العصف الردي ، مثل ألوئك الذين أساسا فهم استرجعيون ، أو أزعجوها قبل أن يأتى الدكتور نولان الكشف ، فيترى شفاها . أو مثل ألوئك المأجورين الجبناء الذين تحتكرهم الممرضة رائشة في رواية « حلق فوق عش الوقواق » . وكان بعضهم ظلا للمجاهدين الألمان أمثال الدكتور هيلاريوس في « الإعلان » القطعة ٤٩ ، والشمع الصامت شيفلنوجل في رواية « الشكوى » لبرونرى . ولما يحق للطبيب المحترف الشفاء . ويصدق هذا أيضا على كثير من المظهرين بالنصح والمتبشرين الذين يقدمون الهداية والحكمة . وثمة عدد لا يحصى من « المرشدين الحقيقيين » الذين يفتنون أبطال بلو بالصنعية الصادقة أو للقبيلة ، مثل مصلصى رواية رابت الشبان للفكر الجديد ولما سكينزوجل ، وكليجورناتروا الناطق بالحكمة بلا قصد ، والذي أخرج كتبه دواين هورن من الحلوية الأخيرة ، والسلمج ولؤذين الذين أصابوا أوبيلمأس بالاضطراب ، ثم تلخوها عنها أخيرا .

على أن الشخصيات الرئيسية في هذه الروايات لا يشعروا أنفسهم . فلما قدر لهم حل الإطلاق أن يشعروا ، فإن هذا الشفاء يتم بمعرفة واحد يتخذ شأن المعالج ، وإن كان يفعل هذا بدافع الحب والولاء للشخص . وزيوى هو النموذج الأصل في هذا المقام ، يرتب عقول جميع أسرة جللاس ، يستد حساه القرائ الذي تصنعه والده ، ويخبره أنصوته من أقوال الحكيم والحضور الملائكي اللشوق سيور . ويحافظه للمعالين استطاع أن يكون هو المين لفران في رقعدها ، لأنه يمتلك الحقائق التي يورفها الحب والأسرة . وكذلك كانت ويل هرتزوج بعنايتها وملانزتها ، هي التي ساعدت موسى على استعانة عايقه ؛ كما استطاعت أنت رابت ميم ، بإيماء بسيط بأن « الناس يبيون أن يكونوا على طرف لقلب » ، ثم إن راندل بترس كميرق

الليونيوب (وهذا العمل انخفى نائيا وحل محله الجمع الأول) . أما موسى هيرزوج فقد عجز عن أن يستأنف كتابه العظيم ، ولما إستر جريونيول لم تواتها أي فكرة من السيل الذي تصبح به الشاعرة التي تتصور . وقد كان كليجورناتروا في لفتى كتابها ، ولكن الناس تجاهلوه وتركوا وحيدا يعيش في عزلة موحشة . أما البيروقراطية الماثورة من مدينة بورتوى ، فقد قضت على الأغراض الإنسانية التي كان من المنظور أن يحفظها . وقد أدرك شيفلن برون أن قيام سد كبير إنما يعمل صيد مسك سليمان مستحيلا . ولما سالتجر فهو الوحيد الذي استوتقنى خفة يده ، في عاولة أن يسترد في عمله فكرة الاكتمال ، خارجا عن نظام الصلوات السلمية ، يرسمه الصورة الروحية للمرأة البدينة .

ونجربة الجنس ، التي لا يزيد أثرها من أثر العمل ، يمكن أن تزودنا بالعودة مرة أخرى إلى استكمال الذات . وحين يعمد الكتاب إلى استغلال التحرر الجديد في تصوير الصداقات الجنسية ، فلان ما يكشفونه عنه يتميز بالجنس الأخرى . فقد شبهت إستر جريونيول الأعضاء التناسلية للرجل بقطع لحم الديك الرومي ؛ فقد زفت بل ضابط حين أسلمت بكارتها . أما دوق نغرو في رواية الجماعة ، فقد عبرت عن أن ترد الحليز إلى مكانه ، ورتت إليه مرعاة وهو يتسرح على أرض العيادة ، وخضعت من بعد لجراحة تزيل بكارتها . ولما بورتوى ، فإن الجنس عندها أثبت من الحسام ليتخذ فحسب صورة خلات هريفة استكشافية مع « الفرد » ، وعلاوة لا غصبا في إسرائيل . ولما تجوليل الحيقال في رواية رابت لا تجمسروم ، فقد طوط به إلى ما وراء الصة في تحية غفلة التزل الشابة جل . وغير فونجت التعبير المناسب عن موضوعية الجنس بتزويدنا بمقامات قضبان شخصيته من الذكور ، ورسوم السراويل التحتية للفتيات « وفرج مفتوح عن آخره » . ولما كيس ، فهو وحده الذي يصور الثوان بصورة متحركة من تجوليل الحيقال ، أما نسؤه التحركات فاعمارت مستسلمات ، في حين أن نسله الحركات خياطات بفصلن ملابس الرقص . وتلك هذه الروايات جميعا تنحدر من مجال الملاعبة الجنسية التي لا تشوبها الصلوات الاجتماعية السنية ، والتي قد يرتد المرء فيها إلى حالة شبه طفولية تقوم على الوحدة بين الجسد والروح .

وأخيرا نبلغ نجربة الأمور المتحصلة اجتماعيا من العالم الطبيعي ، فنجد أنها تسير من المبتدل إلى المريح . فالشخصيات تعيش بين السلم وسبا ؛ ولكن السلم المجربة تتأهض شخصية الإنسان وتدمرها ؛ وهي مبتلة تجعل الشخصيات متجانسة أو حافلة بالتشروع المكلف . والشاهد البارز في هذه الروايات عبارة عن جصور أرونب كتية تلفت حول جهاز التلفزيون . وقد استلأت مزرعة هرتزوج بأشياء عاظمة من العمل ؛ ونجد خليطا ثقافيا في بحيرات فاتجوسو الضمعة عند ينشون ؛ ونجد متعلقات الزوجة الحافلة بالجمال والأزياء في رواية « قدر النقرس » ؛ ونجد في طرف نصي غيف عبر كيس المقيم بالألة الشيطانية ، ونيرو فونجت الصناعي . وليكتا نجد زيوى عند سالتجر هو الذي استأنس بالسلم ، ثم نجد في اللشابة القطعة لشقة جللاس فحسب ، أشياء مشتركة أصبحت حافلة بالحب والمذكرات . وعند مسطم هؤلاء الكتب أن الأشياء الناتجة من العمل

وقد كدت في هذا المقال أن أُلْجأ بعمل اجتماعي مثاليك وطاقته كبيرة من القصص الخيالي، ولعلها فزوقاً حيوية. مثال ذلك أنني لم أذكر شيئاً عما نسبت طوائف مختلفة من القراء إلى هذه الكتب من قيمة. ومن الواضح أن الشباب والشيوخ قد اختلفوا في تجربتهم للطبقة والتاريخ، وأن لهم أذواقاً كمية مختلفة. بل إن هذا يصدق على نحو آخرى بالنسبة للرجال والنساء. ولم أعتقد قط عن التخيرات في صورة قصة المرأة ونقمتها في مدى خمس عشرة سنة غلب فيها التاريخ الصائب. وقد أسقطت اعتبارات التوازن بين الواضح والخبث. أوحى النقد اللاواعي في الروايات. ومن البين أن التحليل الذي يساوي بين القصص الخيالي لكيس، والقصص الخيالي لبلات، يحتاج إلى تعجب. بل لقد حملت طبيعة الحال أن أذكر كثيراً من الروايات التي يمكن أن تستقر في رحاب الروائع. هل أن ما أعمل أن أكون قد أتجرت، هو أنني سفت صورة ملموسة إلى حد كافٍ للآراء القوية الآتية وإن كانت غامضة عن الثقافة والقيمة حتى يمكن أن نقد لورينا تطور (١٧): (١) قاعلة ونههاً مشتركاً للأدب الجليوي بأن يبقى ويتطور في ظل مجرى تاريخ مضطرب. (٢) قاعلة تثبت من خلال مؤسسات خاصة وسنن، وليس من خلال طريق ثابت لتوليفها من بعض التناسخ. هذه المؤسسات غليقة بأن تكون لها قاعدة طبقية أليجنت إلى التحديد. (٣) صحيح أن الأفكار الغالية قد تكون حقاً في كل عصر هي الأفكار والأساطير الخاصة بالطبقة الحاكمة، إلا أن الطبقة الحاكمة في المجتمعات الرأسمالية للخدمة لا تسوق أفكارها من خلال سيطرتها المباشرة على وسائل الإنتاج العليل. والأغرب من ذلك أن طبقة تابعة وإن كانت صاعدة نفوذاً تشكل الثقافة بطرق تثير عن مصالحها وفكرتها. ثم إننا في بعض الأحيان نتقلب على قيم الطبقة الحاكمة جاتمة إلى نقدنا. غير أن الذي يحدث في حبة غير ثورية هو أن تنسحب إلى تأكيد العناصر المتخللة للأيديولوجية للسيطرة مثل التمديد للفرعية. وصعوبة القول إن أعمل أن أكون قد أثبت بوصف مفيد حاجم السيطرة، وإن أكون قد أضفت ملحة جديدة إلى الزعم بأن القيمة الجمالية تثبت من الصراع الطبيعي.

أصبح طبيعة الحال، كالصحيح بالنسبة للرجال في العنبر، ينظر ميمته في الواقع، ليستردوا هم عقائهم واستقلالهم.

هل أنني إن كنت قد أصبت في هذا التحليل، فإن خدمات هؤلاء المبالغين ينبغي ألا تؤدي بحال إلى نتائج مقعمة. ذلك أن هذه الروايات إذا كانت تتخذ موضوعاً للتناقضات الاجتماعية مأنذ المصائب، يعلم بالشخص، فإن المرء خليل بأن يتوقع أن كل شفاء يصبح مشكلة؛ ذلك أن الأدوية الشخصية لا يمكن أن تنصرف إلى أسباب المرض. وهي تستطيع في خير الحالات أن تحدث ضرباً من التكيف. والحق أن بعض الروايات تعترف بهذا المألوف، فروايات فونيت، الذي لا تخرج قضيتة أبداً في الواقع عن الأمور الاجتماعية، لا توفر أملاً لما أبعد من شخصيات، وكل ما تقعله للجنس البشري بأسره أنها قد تستقبل بعيد، ومتوسطاً، في ذلك ينصرف من الوساطة السحرية يقوم على الأفكار الإنسانية. وما من حل من الحلول الأربعة المألوف أوديسا مأس يستطيع أن يمنحها مزيداً من السكنية الشخصية. وترك روث الكس بورتر على فراشه وقد هيا نفسه فحسب للملاج تحت إشراف شيلفولج المشكك.

وحيث تعود العناية للطل، يحدث في - الغالب - تحاذل عجيب يشهد فيها - أظن - تحللاً من القضايا التي شاعت في القصة. فنجده في المقام الأول تشييف بروموند يقصد إلى رؤية كئيبة يحول رجال من قبيلته الخفي في صيد سمك سليمان بالبحر من منصرف المياه للسد الجديد، مستأنفين المراتق القديمة التي كانت تيمع في جمع المال قبل قيام الصناعة، وتغاضت عن فعلتهم المشتت ذلت الرأس مال المشترك. لقد خطت إستر جريزود إلى قاعة حافلة بالعيون التي تحلم بأنها سليمة العقل، وكان انتصارها إنما يقوم على أنها استطاعت مواجهة هذه العيون. وأخيراً استطاعت فاني جلاس أن تنام. أما هرتزوج الذي رقد أيضاً في فراشه في مزرعة متنزلة ببركشاير وقد علم أنه شقي، لأنه لم يكن عنده رسائل لأحد. وهذا هاري التجسروم وزوجته جاتيس إلى الوفاق إلى حين والتفا سويًا في فراش بخرفة في نزل، واستساليا للنوم مثل فراش. ولم يحدث هناك أي تغيير، ولنا أن نسامد: هل أبطلنا الآن في أطيب حال؟

المراجع:

Jan Hajek, "An American Paradox: People and Books in a Micro- (T) polis".

رسالة للحصول على درجة الدكتوراه في الفلسفة، جامعة شيكاغو سنة ١٩٩٢، ص ٢١٨ كما استشهدت بها: Elizabeth Warner Melchory

في رسائلها الممنوعة: Subject Variety in Adult Book Reading

(رسالة للماجستير جامعة شيكاغو سنة ١٩٩٧).

(٤) 1961 « Le Best-seller aux Etats-Unis de 1970: Etude littéraire et sociologique »

رسالة للحصول على درجة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة بوليس في سنة ١٩٧٥، ص ٢٨٠ - ٢٩٢. ومن المصيب أن السبل التي يتخذها القراء لجعل قراءة الروايات تتخلل في المجتمعات ليست وحدها هي يدعو السبب الذي يجعلها تختلف من نظريات في إحصائيات في بوليكير القرن الثامن عشر، كما جاء مثلاً في الوصف الذي ساهه Jan Watt في الفصل الثامن من كتاب: The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding

John Henrik Clarke, ed. William Styron's Nat Turner: Ten Black (1) Writers Respond (Boston, 1966)

(٢) لم أدمعوى كبيرة في المجلد في الترجمة، هي عند - حل الإحار - قرئت هي أصبح نشر في جزءاً من الأعمال الكبيرة قبل أن تطبع المجلد القرعة طباعاً تماماً مثل نشر الروايات ذات الطبعات الأتية. وتبين دعوى: أيضاً. قرئت التي اكتسب في الخفي - سواء المعزولة إلى حد الطوف أو تلك إلى حد سنة ١٩٣٠ - شجرة ثقافية. وكان في استطاعتهم أن يتروا فهم شعيرة ما بعد الحرب تنبأ طيبة. وهذه السيرات تحب إجمالاً بهيمة الحركات وانسداداً في التسيب كما تحب بلازديتر الاقتصادي وتعمل الولايات المتحدة في الجلب القشري لها. وبما يمكن من شيء، فإن الأمور ظهرت من سنة ١٩٧٥ في عالم الفرج كما أتجرت في نشر القصص الخيالي. ومن ثم سوب استعمل قبل الناس حين نصف تكوين المبر الذي قلبي به الروائع، ولأن كثيراً من أمكني ملحة ما تزال صالحة.

ولسوف أبحث من الروايات السابقة للقصص في عدده الروائع، فنذكر تلك القوة مملأً للقصص في عدده الروائع، ومما تلت الروايات الخيالية بأن تدل على هذا الحقل بعد مدة.

Julie Hoover and Charles Kadushin, "Intellectual Intellect: A Very Private Club, "Change

مارس سنة ١٩٧٢ ، ص ٤١ .

Kadushin, Hoover, and Monique Tichy, "How and Where to Find the Intellectual Elite in the United States," Public Opinion Quarterly.

في مجلة : — Public Opinion Quarterly (ربيع سنة ١٩٨١ ، ص ١٨٠-١) وتظهر عن الطريقة التي توسل بها لمرسة حصرية أهل الجلس : Kadushin, "Who Are the Elite Intellectuals?" Public Interest

خريف عام ١٩٧٢ في ١٠٩-١٢٥ .

(١٤) هذا كثير من الصحف حلو صحيفة سنائي نيويورك تايزز لاختارت هرتزوج دون سولمان في خريف عام ١٩٦٤ . وخصصت لها التيوروك استمراسا رئيساً بيلم براندان جل . وكتب عنها بالتفصيل ف . م . برنشت في باب استمراس الكتب في مجلة نيويورك تايزز هو الاستمراس الوحيد سنة ١٩٦٥ لكتاب واحد يتصف بأنه من أكثر الكتب مبيعا . وبجست مجلة التيوروك بليك افرنغ هاج باستمراس رئيسي . كما غصت صحيفة ستاندرد في غير جرائد مثل مكتب باستمراس رئيسي لينا .

Kadushin, Hoover, and Tichy, "How and Where to Find the Intellectual Elite," p. 17.

(١٥) انظر الكتاب المذكور ، ص ٩ .

(١٦) انظر : Kotelnetz, The End of Intellectual Writing . وهو يمتد على رسالة إخبارية لسميت عنوانها : The New York Review Gives Strong Preference," Newsletter, للزوجة ٩ مارس سنة ١٩٦٩ في ١١٠ .

(١٨) انظر في سبيل المثال : Leslie A. Fiedler, The Inadvertent Epic: From "Uncle Tom's Cabin to "Roots" (نيويورك سنة ١٩٧٩) . صحيح أنه لم أطلع عليه بعد ، ولكن جمعت جميع فليدر Fielder, What Was Literature?: Class Culture and the Mass Society.

(١٩) في نيويورك ، سنة ١٩٨٤ مرة أخرى فيها يتخصص بأن الناس يسهلون الأساتذة في الترتيب .

(٢٠) على نحو ما ذكر جروم كلكوتز بقوله : بل إننا إذا كنا بصدد القصص الخيالي الأمريكي المعاصر الذي يقرأ جيدا قراءة تقوم على الاستيعاب المطل فإنني أرى أن غيره هو ما ألقه كيسي ، ويوسف هالتر ، وجون بارث ، وتوماس بيشتون وأسرأ من كتبه إندليل ، وروث ويوتوما لود . وهو يحتاج في أن هذه القائمة تنظر إلى «الأمهات» التي يوتونه القصص الخيالي وهو يتنزه الآن بسبب ما اكتشف للسبيل أمامنا : (Literary Disruption: The Making of a Post-Contemporary American Fiction.)

الطبعة الثانية (أوروبا يوليو سنة ١٩٨٠ ، ص ٩) .

(٢١) ولا كان العمل ماضي في سبيله من وقت هذه الدراسة ، فلا يكون شاكرا لما يدي في قرأه في النقد لقرى الانتصايات لقرى اللج .

(٢٢) استيعاب سنة وعشرون من الأربعة والأربعين . وقد اتصرت العواصم الشاملة بمثل كتبه مالفين ج . فريدون وديوان لتجملها جديدة : بحث في الرواية الأمريكية منذ سنة ١٩٤٥ : نشر في مجلة فيلسون كوتارل (شهاد سنة ١٩٧٨ ، ص ١٣٦-١٣٧) . ولست أعلم كيف انتخب هؤلاء الأساتذة ولا من هم ، ولكن أستطيع أن لاحظ أن كل رواية من الروايات التي وودت في هذه القائمة تقريبا كتبت من البيض من صغوة للتعليم .

(٢٣) جون هوكس هو التوسنج البارز للروايات الذي تقرأ به دائما انتقاد الأساتذة دون أن يكون له قراء على نطاق واسع . وإذا أصبح لاحد منا أن يكون حائرا

(بركل في سنة ١٩٥٧) (في أدبي ساهه : Leo Lowenthal

The Debate Over Art and Marjorie Fluke في كتابه "Popular Culture: English Eighteenth Century as a Case Study" in Lowenthal, Literature, Popular Culture, and Society

(بالاشتراك مع

(بالتوازي كالف في سنة ١٩٦٨) .

(٥) Sand Bellow, في استمراسه بيلسون اشلمان :

"Sand Bellow of Chicago,

في مجلة تايزز برك ريفر عدد ٩ ، مارس سنة ١٩٧١ ، ص ٦٦ .

(٦) Philip H. Emsw, Adult Book: Reading in the United States, National Opinion Research Center

(جامعة شيكاغو سنة ١٩٦٥ ، ص ٢٥) والبحاث الجرمية هي «المروبة التي يطوى أيضا على علاقة

بين قراءة كتاب وبين سائر الملاحظات التي تتطلبها حياة المرء الاجتماعية

(عرب للرسم ٩) . و (٢) للمطلبات ، وفي لاشك في أنها حاجة إلى

الرفقة بما أحيانا كثيرة في روايات الراجع كما كان عليه الشأن أيام دلو

ويشتاروسون . ويقت هذا الظاهر على أن أيس الذي هو زميل في الكلية

على ما أسمى للآن من دون كبير حين كنت ليث أول ما أبعث في هذه

الغدا .

(٧) Victor Navasky, "Studies in Animal Behavior,"

في مجلة نيويورك تايزز برك ريفر عدد ٢٥ فبراير سنة ١٩٧٢ ، ص ٢ .

(٨) انظر : Richard Kotelnetz, The End of Intellectual Writing: Literary Politics in America .

(نيويورك سنة ١٩٧٤ ، ص ٢٠٧) . وقد تأيد تأييد كوتسلاتز بفضل

بعض العلامات بسمرا .

وقال الآن جرين الذي تولي الإعلان لعدد من التشرين بما فهم دار

فليكس ليرسان سنة ١٩٧١ أن ما بين ٥٠٪ و ٦٠٪ من المزاينة في المتوسط

قد ذهب إلى خزنة نيويورك تايزز ريفر ، وأن ما بين ١٠٪ و ٢٠٪ منها

ذهب إلى جيب صحيفة نيويورك تايزز اليومية . وقال م . ستوروت هاريس

مدير إعلانات دار هاريس أنه جرى على شخص ٩٠٪ من المزاينة للتأخر في

بيعهم الأمر على أنه إذا ما رأى أن كتابا قد ضمن التبع ، فله كان يتوسم

في توزيع هذه النية (انظر ص ١٢٠ : Le Best — sell: Boerman,

1974).

(٩) انظر : "Le Best — seller," Boerman, ١٩٨٨

(١٠) انظر : Kotelnetz, The End of Intellectual Writing, ٢٠٩ .

وهو يمتد في هذا المقام على تقرير وودت في Harry Smith "Special: Report: The New York Times Book Review,"

عدد ٣٠ يوليو سنة ١٩٦٩ في The New York Times Book Review

(الرسالة الإخبارية عدد ٤ ديسمبر سنة ١٩٧١) .

(١١) مثل ذلك أن صحيفة بارتني نيويورك تايزز حدث أربع روايات فقط خليفة

بأن تكون ضمن أكثر عشر روايات مبيعا لسنة ١٩٦٥ في نظر المفسرين

الأدباء : فقد استمرص جويلان موهبان رواية هرتزوج ليو واستمرص

جورج ب . إليوت رواية له كل حرب المظلل ، وماركوس كلافيف رواية

أولئك الذين يهجون لستون ، ويتر بونيه ويس رواية لا توقف للهرجان

لوروك ، وكانت حادثة بكمفلة وعصارت مثل «واقعة من الروائع

وه جلوبة باقية» ، وشخصيات عظيمة ، «وتسبل جبل» ، ولعل أهم

من ذلك أنه وضع نظار تقوم بين معاصرين مثل مالود ، وسالجر ، وبلا ،

والفيل وود ، وبين كتاب أقدم منهم مثل جويس ومترى وود فاصدا أن

يصل بلر في زرعهم ، وإلما يقرؤ الاستمراس في هذه الرواية تنس إلى

الروائع . أما ليليت فيصتهد بهرين وشاندر . وأما كلافيف فيشر إلى

جرينز وويلدر على أنها استخدمت هذه المفترت على نسر لو آخر للدلالة على

له كاره وستون . أما استمراس يوتيهلوس فكان منكرا . وكانت إلسرته

العالمية تنسبه إلى إيمان ماركس (في لاقم تشكر في ليليتي وسامدي

بري تيلو في أنظار نظرة شاملة على هذه الاستمراسات والفتبب من هذه

المطلوبات) .

(٣٢) كل مصطلح يظن على إبداع الشخصيات على هذا النحو مشكلة ، والوضوح كله غير ملائم. حجة تكمن وراء مقنعة الظاهرة (والجهد حول ما افترضه اهرنزيانج من موضوع (بين العمل ورأس المال ، لا مانع من أن يرضى كل كبرى في هذا المصداق من حيث ينطبق على الماركسيين) ، بل إنه ليس تمتعاً بحدود النص التي أشرنا إليها : كل يفيهم من أنفسهم طبقة ، أو فرعا من طبقة ، أو رتبة منها أو وصفاً مختلفاً في بنية الطبقة الخ ؟ أما رأيي فإنه لا يقتضي بلقي مطلب من هذا اللغاب بأخذ الفقرة ، ما منّا تنفق في هذا النص على الجماعية التي نتحدث عنها ، وأنها قد تصرف تصرف الجماعية للتجزئة ، وإذا أحس القارئ بارتباك أكثر للمصطلح الذي نقفده من العلاقات الاجتماعية الكبرى ، وحديث كل يوم الذي يدور بين الطبقة المتوسطة العليا فليكن ما يريد أيضاً ، ولو أن مثل هذا الفقرة ربما لا تفرق إذا اتفق مع وجهة نظري التي أيتها هنا فإنه لا بد له أن يتحذى الإظهار الكامل للنظرية التي اشتق منها هذا المصطلح . ومن حيث المنهج فليس قد بد رأي اهرنزيانج في قرأه بأن المسألة ليست مسألة ، وتحديد ، الطبقات على تصوريه بعض البراءة من الرجوع للتفريع ، وأن تكون فكرة عن الطبقة تصح أو لا تصح بتقدير آخرها من حيث النظر ومن حيث تفسيرها تفسيراً علمياً ومن حيث ممارستها سياسياً . ومن ثم فإن لا معنى أي اختلاف في هذا المجال تعريفاً للطبقة كان لها من قبل وأنا أطلبه من موقف يهتد به أو مشكلة بذاتها . وأقول إنني جئت إلى أن أتوسل من حجبي ولولم أهدى ما يساعد على تكوين صورة أكثر مناسبة للأسلوب الذي كانت تملكه من الطبقة وأسلوبها الحالي في العمل الاجتماعي .

(٣٣) ولست وأما يصلح إذ أقول إن هذه الدراسة ذاتها يمكن أن تقوم مسئلة عن تكوين المعيار التي تنقل عن الروائع ، ذلك أني أشارك في هذا التكوين ، وأنا ' صنفه ' وما من عذر يفلته المرء في هذا السبيل . وإن خلقين بأن أقدر . مع ذلك ، أن عرضي المباشر هو ألا أوقع كافة الميزان في مصالحي بعض الروايات وأضعفه بالنسبة لأخرى . فليس من الروايات التي تم تدخل بعد في مداد الروائع لا يشتمل على بعض الروايات التي أتميل إليها هنا ، وبمضيا الذي لا يمكن أن أحتمله . وبمضيا الذي أكون من باب الحياء المظلم ، إنني أقول . وإن لأربط بطبيعة الحال أن لا أكون في تكوين معيار الروائع بلفت النظر إلى القاعدة الاجتماعية الفنية التي يستند إليها ، والنظرية الملمحة التي أحتملها .

(٣٤) وهكذا تكشف الروايات التي تم تدخل في مداد الروائع عن أنماط مختلفة اختلاف أنماط فونيت ، والأملاود ، ورويجان . ونحن نجد بعض الروايات مثل أملاكها ، قد تلقوا أثناء الاستطاب من حراس الثقافة والتصرف هذا أثناء بخاصة في أنماطهم .

(٣٥) استخدم ويليامز هذه النظرة عند كتب كتابه الثقافة والمجتمع من سنة ١٧٨٠ - ١٩٥٠ (نيويورك ١٩٥٥) . وقد بلغ ويليامز أقصى ما يمكن من الدقة النظرية في تكوين هذه النظرية في كتابه الماركسية (الأمب (نيويورك سنة ١٩٧٧) .

(٣٦) لقد كان من المستع أن أقرأه مقال بعد خمس وعشرين سنة فطكرت منه هذه العبارة . ومن كتبه "The Age Of Happy Problems" بعنوان Gold Officers ١٩٦٦ كتب في ١٩٥٦ ، وأعيد نشره في كتاب بعنوان نفسه سنة ١٩٦٦ Gold Officers . وسبق جولده لوجاً مبكراً دقيقاً خالية الدقة لهذا الرعي .

(٣٧) مثال ذلك أن ٤٠ ٪ من أقرع العلاقات كان تصبها ١٦٨ سنة دخل سنة ١٩٤٧ ، ١٩٤٨ من الدخل سنة ١٩٦٠ ، ٤٠ ٪ من نسبة ٥ ٪ من أقرع العلاقات تنخفض بمضيا من ١٧٢ إلى ١٦٨ سنة ١٩٦٨ . ونسبة ٢١ ٪ من الطبقة العليا لم تصبها من دخل الألة ٣٣٣ سنة ١٩٤٥ و٢٧٢ سنة ١٩٦٦ . وهذه الأرقام أخذت من قرائم مضيا . Andrew Zimbalist ، "Capitalism and Inequality in the United States" ، in Richard C. Edwards, Michael Reich,

ليشهد ما تقول إليه الأحوال ، فإن من الطرف أن نرى هل يقدر لكتاب من كتبه أن يدخل في مداد الروائع في الأربعين أو الخمسين سنة القادمة .

(٣٨) وهي أيضاً تسوق تغيرات من استمرافات ترد في عدد جند قليل من المصنف التي تعاطف اللزاق لوسط الناس مثل التنازل ونيزوك .

(٣٩) أسطفت روايتين ما يزالان على قيد الحياة في سنة ١٩٦٠ ، وهم الذين قد تنسب كتبه المصنعة إلى زمن أقدم مثل شتيك ، وديس مرسوس ، وعضواوين ومن إليهم . وأخلفت في حياض الذين يتسول إلى جيل أتهم (بورتر وماكافري) ولم ينشروا كتباً تنسب إلى مرحلة تنسب مرحلة الروائع حتى الستينيات . واستثبت من ذلك الروايات اللغين يتسول إلى أصل أجنبي (أسوبوف ، وكوسنكي ، وتايوكوف) . والكتاب الذين ظلت شهرتهم على الشعر والمسرحة والنفذ إلا إذا كانوا قد أنتجوا (مثل ديكي ويلات) روايات سابقة لمرحلة الروائع خلال هذه الحياة .

(٤٠) وقد حصلت على هذا الإحصاء باستعراض قائمة أروج الكتب المطلوبة طبعة أنيقة وطبعة شعبية التي نشرها النيويورك تايمز من سنة ١٩٦٩ إلى سنة ١٩٧٥ .

وبرامحة للمخصصات السنوية الواردة في Alice Payne Hackett and James Henry Burke, Eighty Years of Best Sellers, 1895 - 1975 (نيويورك سنة ١٩٧٧) عن بقية الستينيات ، وإلى حين كنت أجد الوقت والصبر لأجوس في التنازل فيما يخص هذا المقدم من الستين ، فإن إحصائي يكون خليفاً على الأربعين ما ينطبق على عدد قليل من هذه الكتب .

(٤١) ويكي للقارئ أن يحصل على بيان بهذا العمل ونسب ذلك إلى الأندج بالتصنيف أكثر مما ينسب إلى الأندج بالأساليب . انظر : John Krametz, The New Industrial State

(بواسطة سنة ١٩٧٧) . وأنا أرى التحليل الوارد في Paul A. Baran and Paul M. Sweezy, Monopoly Capital, An Essay on the American, the Analysis in Economic and Social Order (نيويورك سنة ١٩٦٦) . وصيا يتعلق بالشرف على هذه المقامات الشاملة على الأسلوب البسيط في نشر الكتب استمر يحيى مريضاً في السنوات الحديثة ، انظر : Thomas Whiteside, The Blockbuster Complex: Conglomerates, Show Business, and Book Publishing.

(ميلدلتون ، من أعمال كرنيتيك ، سنة ١٩٨١) . وللملارسات التي وصفها هوريتان قد غيرت تغيراً أكثر من ذي قبل القوى للحركة للنشر ، ومن ثم ولدت تغيراً أكبر مما في هذا البحث حوالي سنة ١٩٧٥ (٧) انظر دراسات التمهيدية لهذا العمل : ٥ : أين تأتي الثقافة الجماعية ؟ غير يتساقط للجلبات ، في العدد ١٦ من مجلة ريكشير ريفيو ، سنة ١٩٨٠ ، ص ١٠١ - ٨٥ .

(٢٨) انظر على سبيل المثال : Raymond Williams, "Base and Superstructure in Marxist Criticism - a New Left Review" - ١٦٠ - ٣٠ .

عدد ٨٢ (نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٣ ، ص ١٦٠ - ٣٠) .

(٢٩) انظر The Marx - Engels Reader, ed. Robert C. Tucker (نيويورك ، سنة ١٩٧٢ ، ص ١٦٦) .

(٣٠) انظر : Barbara and John Ehrenreich, "The Professional - Managerial Class," in Pat Walker, ed., Between Labor and Capital. Radical America (سنة ١٩٧٩) . وهذا مقال ظهر أصلاً في (مايو - يونيو سنة ١٩٧٧) .

(٣١) وثمة وصف مهم لهذا التناقض في حيوات وعمل المفكرين من لوسط الناس جاء في : Hans Magnus Enzensberger, "The Industrialization of the Mind," in the Consciousness Industry: On Literature, Politics, and the Media, ed. Michael Roloff

(نيويورك ، سنة ١٩٧١) .

ميكروا في التيوبوكر . وشباب جلاس كانوا في نظر القارئ، هذه القصص الخيالية من أبطال الثقافة فعلا وكان الناس يفتون صغفوا أمام المكتبات يوم نشر الكتاب من أجل أن يشتره

(٤٣) أما الكتاب الآخر الصادر في سنة ١٩٥٠ الذي لمحق ديموك في عداد الروائع فهو Invisible Man، وهو لا يكتفى بإظهار الانقلاب للمعزوم بين الرشد والجنون فحسب، بل هو يدرك أن العرقه نفسها تدخل في قصص الحياة وشخيرة مرحلة الانقراض عند البالغين .

(٤٤) Philip Roth, Portnoy's Complaint (تيوبورك سنة ١٩٦٩، ص ١١١) ، وجميع الاستشهادات بهذه الرواية مستوح من قوسون في النص .

(٤٥) Bellow, Herzog (تيوبورك سنة ١٩٦٤، ص ٢١) .

(٤٦) John Updike, Rabbit Redux (تيوبورك سنة ١٩٧٢، ص ١٦) .

(٤٧) هذه الأفكار مستقاة من : Antonio Gramsci

الذي استشهد بالكتاب الشاعر لوكاسز ووصل الناس بينه وبين مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجمعية برمنجهام وبن مجلة Screen Magazine، أما كتاب E. g., Dick Hebdige, Subculture: The Mean-ing of Style

(لندن ونيويورك سنة ١٩٧٩) فدراسة جميلة في هذا المسار . وقد دفع Todd Gitlin هذه النظرية في السجورة مع تحليلها إلى أبعد مدى في الولايات المتحدة . انظر بصفة خاصة كتابه :

The Whole World is Watching: Man in the Making and Unmaking of the New Left (بركل سنة ١٩٨٠) .

and Thomas E. Weinkopf, eds., The Capitalist System : A Radical Analysis of American Society.

الطبعة الثانية ، إنجلويد كليفس-نيوجيرسي سنة ١٩٧٨ ، ص ٢٩٨ - ٢٠٠) .

(٣٨) يطعن Godfrey Hodgson على هذه النظرية : المناقشة المتحررة . انظر الفصل الرابع البارح الذي علقه عن ذلك في كتابه America in Our Time (تيوبورك سنة ١٩٧٦) . وقد أحصى هودجسون في صفحة ٧٦ ستة نقاط من الإحصاء المثل الذي كان قريبا جداً من التحليل الذي سقته هنا .

(٣٩) أي إن الناس يتحدثون بعضهم على بعض من خلال السوق ليستبدوا أكثر وأكثر من السلع والخدمات . وكل ما يتحدث في الاستهلاك الحي على حد في الماضي والمفسر يقوم به مئات الملايين من العمال في أرجاء العالم الواسع . حل أن هذه الحقيقة من البيريطيعة الجدل أن تنسى ما دام رغبة العرش يظهر بقدرة قادر على رفوف الدكاكين ، ونحن لا نرى إلا عمل من يراقب ومن يلف السلمة .

Sylvia Plath, the Bell Jar

(تيوبورك ، سنة ١٩٧١، ص ٢) . والاستشهادات الأخرى لهذه الرواية مستقاة من قوسون في النص .

(٤١) انظر Patricia Ann Meyer Spacks, The Female, Imagination (تيوبورك سنة ١٩٧٥، ص ١٤٥) . وقد اشقت فكرها من Rosenack

(٤٢) انظر J. D. Salinger, Franny and Zooey (بوسطن سنة ١٩٦١، ص ٦٧) إيمانان القصتان اللتان نجمتان فكرتا من الرواية ظهرت



الأدب وجدليات التحديث**

ترجمة وتقديم: محمد حافظ دياب

تلق هذه الدراسة على جسر واصل بين الأدبية و الاجتماعية ، ثم انجاء في علم اجتماع الأدب بتنقسي تحليل بعض من جوانب النص الأدبي الجزئية بوصفها شهادات أو انعكاسات لعناصر متفاوتة الأهمية من الحياة الاجتماعية وتحولاتها . ويعد ليو لوفيتال L. Löwenthal أحد ممثلي هذا الاتجاه الرموزي ، بخاصة في دراسته عن تحليل مجامع أمريكية في الأعمال الأدبية . وهناك كذلك الدراسة التي قدمها يوزارد بيرلسون B. Berelson وباتريشيا سولتز B. Salter حول مدى ما تمكسه القصص القصيرة التي تنشرها الدوريات الشعبية الأمريكية من تفاوت د إني ، بين سكان الولايات المتحدة ، ودراسة ميلتون أولبريشت M. Albrecht للإسكافية التي يعكس بها الأدب مجموعة القيم والمعايير الثقافية السائدة في المجتمع الأمريكي ، وما قام به شيبالد H. Sebald حين حاول فهم الشخصية الألمانية من خلال تحليل الأخطاء المنشورة في كتب الأطفال الألمانية ، وما سمي إليه هيمسون E. Haimson لفهم بعض جوانب الشخصية الروسية عبر قراءته لمتنازع منشورة من الشعر ، بالإضافة إلى محاولة الباحثة المصرية نوال المسيري دراسة الحياة القاهرية مستمينة بأعمال نجيب محفوظ .

مهما كان عطفها - عارج الهوية الأدبية وعطفها الحمال بالمعنى الدقيق .

ولعل الدراسة المخرجة هنا تنتمي إلى هذا الاتجاه ؛ فقد تناولت هملين مسرحين ، آلف أولها الكاتب اليوناني جيوزاس جروزاس J. Grozas ، والثالث للكاتب الاستوني بول إيريك رومو P. E. Rummo ، في محاولة لبيان مواصفات تجربة التحديث السوفيتية ، ضمن عشرة معايير مرجعية حددتها الباحثة ، هي : البيروقراطية ، وتنوع الوظائف ، ووحدة النظام الاجتماعي ، والمجتمع الجماهيري ، والتدين ، والتكنولوجيا ، والتقدم العلمي ، والإسراع في النشر ، والتعدد الاجتماعي الثقافي المتزايد ، والوسائط الإلكترونية وبحثت مثل سمات هذه المعايير - من وجهة نظر الباحث - إطاراً عاماً لتصنيف المائة الحمال التي استقي منها خيال الكاترين ، أو ما أطلق عليه « التوزيع النفسي التاريخي » لأعمال الخيال .

والحق أن اختيار بعض الأمثلة المستقلة من الأعمال الأدبية شواهد لمحاولة فهم جوانب من الحياة الاجتماعية لا يشكل سوى مهمة مفيدة ، لكنها ثانوية ، للتحليل الأدبي .

فمن ناحية ، يقوم هذا الاختيار في أساسه على أن هذه الأمثلة تتفق مع مايلقده الباحثون الاجتماعيون من آراء ونظريات . ولهذا السبب يلعب عليها الاختيار دون غيرها من الشواهد الكثيرة التي تحميا لوحة الأعمال الأدبية ، وإن كان هذا لا ينفي بطبيعة الحال إمكان الاستعانة بها بوصفها مصدراً من مصادر الدراسة الاجتماعية ، لما تحمله من غلغلة شخصية ، أو دلالات قيمية ولغوية .

ومن ناحية أخرى ، فإن مثل هذه الدراسات قد لا يمكنها أن تحس إلا عناصر عشوائية للعمل الأدبي دون بينة الجوهريّة ، وهي عناصر تقع -

● يعمل رئيساً لقسم الاجتماع والأنثروبولوجيا بكلية ديكسون بالولايات المتحدة . قدم عدداً من المؤلفات في علم اجتماع الفن والأدب ، ترجمت إلى اللغات السويدية ، والألمانية ، والفرنسية .

● من أعمال المؤلفين الدول الرابع لعند الدراسات السلافية ، الذي عقد

بمعية دنفر بولاية كولورادو الأمريكية ، في المدة بين ٢٥ - ٢٧ مارس ١٩٧١ ، ونشر بعد ذلك - انظر - Kavolis, V. "Literature and the Dialectics of Modernization", in *Literary Criticism and Sociology*, Joseph P. Strelka (ed.), The Pennsylvania State University Press, 2nd ed., 1973, pp. 89 - 106.

والنظرة المجلد إلى هذه الماهية تقفنا على ميلها العلم إلى اعتزال التجربة التحليلية الجماعية في صورة صمات عمدة، قد لا تفل أو تعبر عن واقع التأثير الثاقب في كتيبه وشموليته، حيث تقضي التجربة التحليلية عبرها مجرد عملية اكتساب (أو فقدان) لسمات وسماتها. وهذا ما يعنى عبودية الدلالة التي تثير إليها، فيما لا تستطيع أن تزودنا بهم معقن للبيانات العملية للتغير، حين نحدد واقع التجربة التحليلية من سبلها النظرية - البنائي.

كذلك تبدو تطبيقات البحث لأتساق الوقت، والدور، والصراع، والقوة في المسرحين، تقريبا خصوصية أدبيتها، وخضوعها إلى مجرد ظاهرة معرفية. ذلك أنه بمقدار ما يتجه النقد السوسيولوجي حصرا نحو البحث عن مضامين الوعى التجريبي للمبدعين، فإنه يترك وحدة العمل ثقلت منه، وهذا يعنى طابعه الألى بصورة خاصة. أضف إلى ذلك أنه مهما كانت مصداقية هذا النموذج النفس التاريخي، فإن محاولة النظر إليه بوصفه إطاراً عاماً لفصيف المادة الخام التي يستقى منها الفنان، تكشف عن التلبس ضمنى لمفهوم (الخيال) عند الباحث. فهو أشمل من أن يكون مجرد (ملكة) تستدعي الصور المسيرة لعالم الإدراك المباشر في الأعمال الأدبية، إذ إن آفاقه الأوسع تمتع عملياته معنى الانطلاف والتوافق المتجددين. من هنا فإنه لا حاجة من أجل فهم النص لإضفاء أية أهمية خاصة على

ما أطلق عليه الباحث «للتأنيب الحضرة أو الظاهرة» لبعده، فهو لا تؤلف سوى عمل واحد ضمن مؤشرات عدة، من مطلق احتمال كثيرا ما يحدث، وهو عدم توافق المضمون الفكري لعمل ألى سامع النظرة الفكرية الشاملة لبعده، أو أن يحمل المصنف الفكري للمؤلف في طياته فهما وتوقفاً زائفين للواقع بدرجة أو بأخرى، وهو ما يحدها تولدوى مرارا بفرقه: «إن أبطال ويطلاق يتصرفون أحيانا خلافاً لأريد. إهم يقومون بما يجب أن يقوموا به في الحياة الواقعية، وكما يجب أن يتم فيها، وليس كما أريد».

ذلك أن المضمون الفكري للمبدع لا يصاغ برغبة الذاتية وحدها، بل يتشكل كذلك بحدة التعبير عن وعيه، وبفوة المواضع الاجتماعية والتقاليد الموجهة له.

ولعل هذا ما حدا بالباحث إلى التمييز بين اتجاهه واتجاه البنية التوليدية كما أورده لوسيان جولدمان L. Goldman في كتاباته. ففي الوقت الذي يركز فيه الاهتمام على ذاتية الفنان، نجد البنية التوليدية تسمى إلى التأكيد الجلي على أن العمل الألى ناتج اجتماعي بقدر ما هو إبداع فردي، أو أكثر مما هو كذلك.

على أية حال، ربما مثلت هذه الدراسة دعوة إلى علم اجتماع الأدب أن يطور منهجيته ويكمل هذه التعامل مع الواقعة الأدبية.

الأدب وجدليات التحديث

وفي هذه الحال تبدو الحاجة أسس إلى نماذج نظرية لإدراك البيانات قبل تقديم ملاحظات صادقة أو زائفة حولها. ومن للمحفوظ أن علم اجتماع الأدب غير قادر بعد على تقديم مثل هذه النماذج.

إن غرضي الرئيسي هنا هو أن أتقن ما يلي: أولاً نظرية لبناء العمل الأدبي (أو المسرحي بشكل أوسع)؛ وثانياً نظرية حول التأثيرات التي يتوقع من عمليات التحديث الاجتماعية أن تحتلها حول الخيال؛ وثالثاً بعض تصورات للطريقة التي تتشكل بها المادة الخام للخيال في بناء الأعمال الأدبية، في حين يحق كذلك ما إذا كان هذا النمط من التحليل يمكن أن يلقي الضوء على مسألة القيمة الجمالية للمنتج الأدبي.

ولقد وصعت في اعتباري استخلاص فائدة أسيريقية لهذه النظرية، عن طريق تقديم تحليل موسع لمعلمين أدبيين، فاستشرت مسرحية رائدة من جمهورية لوتوانيا السوفيتية، نشرت عام ١٩٦٧، وأخرى من إستونيا نشرت عام ١٩٦٩. وكلا المعلمين يمتلكان صلاحية إلقاء الضوء على الطرق التي يمارسها كاتبان يتبعان تقليدين يميزين، عبر إطار متماثل للنظم الاجتماعية ولعمليات التحديث المتشابهة. ففي كلا هذين المعلمين، حددت الصور المعاصرة للتحديث خلال التجربة السوفيتية، وإن كان يمكن أن نفحص أيضاً التأثير الأدبي للاتجاهات الأكثر عمومية للتحديث* في آن مما عبرها.

* يعرف سوبريل ملاك Black، C. E. التحديث و Modernization بأنه العملية التي يتم بواسطتها تنبى النظم المتطورة تدريجياً، ونقلها لأداء وظائف جديدة ومتغيرة. والعملية من وجهة نظره تمسك تطور المعرفة العلمية على نحو يسمح بمرسيد من التحكم في ظروف البيئة الطبيعية. وهذه التغيرات هي التي صاحبت الثورة العلمية والصناعية في الغرب. لريد من التفصيل، انظر: Black, C. E.: The Dynamics of Modernization, Harper and Row, N. Y., 1966, p. 7.

لدى دراسة مختلف العلاقات بين العمليات الاجتماعية والأدب، تواجه الباحث السوسيولوجي إحدى المشكلتين الأساسيتين أو كلاًهما أولاًهما هي مشكلة السبل إلى إدراك العملية الاجتماعية المصصرة في عمل أدبي؛ والثانية هي التأثير الحقيقي لهذه العملية على العمل.

ولقد تبدو المشكلة الأولى أيسر في التعامل معها، حيث إن كل ما يحتاج إليه المرء في تحليل الأفكار الاجتماعية المصصرة أو الظاهرة للكتاب^(١)، هو قدرة على قراءة علامات وتنظيم مفاتيح يمكن بواسطتها استخراج معاني هذه الأفكار؛ وهذه ليست بالمهمة المعيرة. فالأمر هنا يتطلب رؤية عامة تضع لبدينا على وجهة الأفكار وكنيتها؛ وهو ما تتكفل به سرعة إدراك معدية، بشكل أو بآخر.

وتبدو المشكلة الثانية مختلفة إلى حد ما في التعامل معها، وتعنى محاولة اكتشاف الدلالات التي يمكن بها قياس التأثير الذي يفترض أن عملية اجتماعية* تمتلكه على عمل أدبي، خصوصاً إذا كان هذا العمل لا يركز بوضوح على هذه العملية ونتائجها.

• تعنى العملية الاجتماعية Social Process عموماً عن نماذج التفاعل الاجتماعي المتكررة واللبلة للتعديد. وتطوّر القائمة التقليدية للعمليات الاجتماعية الفكرية على: الصراع، والتنافس، والتشمل، والتلف، والتوافق، والتخصص، والتمايز، والتدوير الطيفي.

ويظهر كثير من الدراسات إلى علم الاجتماع على أنه دراسة للضاحل الاجتماعي؛ أي دراسة للعمليات الاجتماعية. وتجدر بالذكر أن العملية الاجتماعية تعد عموماً للفاعل الاجتماعي يمكن ملاحظته في حدود مدة زمنية محددة. ويطلق على النموذج الذي يقبل للملاحظة في مدة محددة مصطلح «بنه». لريد من التفصيل، انظر: د. محمد حفيظ غيث (تحرير ومراجعة): فليس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، ص ٤٣٤.

المهاجرة ، التي توحى عروبتها للتوقعة بالخير ، هي صورة جروراس للإيمان الديني . إن الأتئين اللتين غتلان هذا الإيمان قد ماتتا سوية من أجل هؤلاء الأطفال ؛ وكل ما هنالك أنها هجرت هؤلاء الذين ظلموا غلوطين في الوهم والأمل . وهي لهذا ، ربما تعود بعد أن تنوب وترجع عن أنانيتهما .

إن حلم عودة الأم الحاتنة هذا يقدم رؤية تظهر من خلال إيمان ديني نابع من قناعات الذاتية والأواصر التي تربطه بالماضي . إنها هذه الرؤية التي تؤكد « إغراء الخير » الذي قيل إن الفتنة غلته ، مادامت قد هوجمت وقتلت دون قصد على أيدي هؤلاء الأطفال . إن الكشف الأساسي لجروراس هو كراهة الناس مجسدة في الصراع بين أسلوطين عقليين مختلفين .

أما مسرحية « لعبة سندرلا » *The Cinderella Game* التي ألفها الكاتب الإستوني بول إريك روسو *P. B. Russo* (ولد عام ١٩٤٤) ، فيتركز تحليلها على فرضية منجية ترى أن بنامها يتكون من أنساق واضحة ، وأنه لكي نفهمها ، يجب بنا أن نؤكد ، بشكل اقتصادي ما أمكن ، كل الأنساق المميزة التي يمكن الاحتياج إليها لتوضيح ما يدور في المسرحية . وبعد التسق مجموعة من الأحداث التي تصاعد بآلية معيزة ، وكل نسق يجب أن يكون متماسكا داخليا ، ومستقلا نسبيا عن بقية الأنساق الأخرى المماثلة^(١) .

وطبقاً لهذا للنحل ، فإن بناء المسرحية يفهم لا عن طريق السؤال حول ما يفعله الممثلون (أومما ينوونه سأكوارهم) ، ولكن — بالأحرى — عن طريق الأنساق المماثلة التي يشاركون فيها . إن مشهداً بعينه لا يكون نفسه مكرراً للنسق ، ولكن يكون نتوجه الذي يمثل مفتاح طبيعته . فلم مشهد يلجعله مشهداً مختلفاً يقدمه ، يمكن أن يتجج بواسطة المبدأ الذي يحكم عمليات التسق الذي هو فيه بمثابة المفتاح .

ولو قد تم التحليل البثائي بشكل مقارن ، لوجب أن يكون نسق المقولات الذي يفرزه مممياً بشكل كاف ، كي يضي مناسباً بطريقة ملائمة للأعمال الأدبية التي تختلف اختلافاً كبيراً في الأسلوب والمحتوى كليهما (ولكن ربما حدث هذا خلال النوع الأدبي نفسه) .

وبناء مسرحية لعبة سندرلا ، وربما كان كذلك بناء أعمال مسرحية أخرى ، يمكن ملاحظته بما هو أنساق خرافية ذات أنماط أربعة : أنساق الوقت ، وأنساق الأدوار ، وأنساق الصراع ، وأنساق القوة . . . وهي أنساق يتخلل كل منها الآخر في موقف أساسي ، يشتمل في مسرحيتها على النحو التالي : بعد سنوات تسع من زواج سندرلا ، لم يتأكد للأمير ما إذا كان قد حصل على سندرلا الحقيقية ، وبدأ البحث عن الحقيقة .

لأن نمط للنسق الذي يظهره التحليل البثائي في تناول « رومو » لهذا الموقف ، يتكون بدوره من أنساق متعددة للموقت ، إذ يمكن تمييز ثلاثة أنساق للموقت في المسرحية : الأول ، يشتمل على التصورات الذاتية المتعددة لمفهوم الوقت ، أو الطرق المختلفة التي تتحقق من خلالها تجربة مرور الوقت بالنسبة إلى كل ممثل على حدة . ففي مختلف الأنساق الشخصية ، يضي الوقت مزجاً (للجيل القديم القوي — الملك ، والسيد ، والسيدة) ، أو يجهد السبل لتحول السماعة إلى صورة

ابتداء ، سوف أقدم تساولاً ساذجاً ، غير مسبق بأية تصورات منجية ، حول أفكار التغير الاجتماعي المضمرة في العمل الأدبي نفسه . ثم أقوم بتحليل العمل الثاني على أساس فرض منجية علمي ، تطوري دراسة العمل ، وسوف يكون مقترحاً على أنه مثال عام لتحليل الأعمال الدرامية .

العمل الأول هو مسرحية « الحب ، وموسيقى الجاز ، والشيطان » *Love, Jazz and the Devil* (ولد عام ١٩٠١) . التي ألفها الكاتب البشواي جيروراس جروراس *J. Grorass* . والمسرحية تصور ثلاثة شبان وقتان من الموسيقيين الهواة الذين استهواهم (ماعدا الفتاة) البحث عن تجارب حادة في الموسيقى الغربية ، والرقص البري ، واللغة المثيلة ، والشجار المشترك ، وتماطي الكحول ، وحيث يبدو سلوكهم انفعالياً ، وسريع التأثير ، يتسم بالبعثرات الفعالية للزواج والحالات غير السوية . ويشعر إحساسهم بالشجر نقص المعنى والمغفرة ، وضياح الأمل في حياتهم (وهو ما يبرع عنه بأنهم مجموعة من المرضى الذهنيين) .

أحدهم خادع وانفصل بلا أية رغبة واضحة ؛ والآخر مشغول ذهنه بأشباح القتل والانغصاف ، دون أن يقدم على أية جريمة . والده معلم سابق للفلسفة البروجوانية ، وخير في مفهوم الحب كيا ورد في الفلسفة الألمانية ، على الرغم من أنه برعى في منزله عشيقاً ابنه وطفلهما ؛ والثالث شديد العنف ، وابن قاضي ادعاء شيوعي ، قلم ذات مسرة بتعليق والده زميله معلم الفلسفة . وكونهما صديقان حميمان ، يفسر أن أخلاقهما يمكن أن ترى بوصفهما نتاجاً للتعارض التاريخي بين النظريتين المثالية والدينية عملة في أيربيا ، وحيث التأليف يبينها للزعم من ذلك ، لا يمثل تكاملاً لنظم أعلى بالأسلوب الميحي ، بقدر ما هو خواء داخل بحثاً عن حالات استدلال متغيرة . ومصدر هذا الخواء يبدو في حقيقة خيانة والدهما لجلوة الإنسانية ؛ فعملهم الفلسفة يولمه غير الفعال بالكتب ، وبخية الحب في اللوقت الحقيقي ، والقاضي بمشاركته في تنقيب البؤساء ممن يطلق عليهم « أعداء الشعب » . وهذا ما يعني أن هذا الخواء ليس إلا نتيجة خيانة لبضاعتين أيديولوجيتين ، ومن ثم إبطالهما

ورغم أن كلا من القاضي والمعلم جادا من بيوت طية ، حيث كانت أمهما (ماتتا الآن) قريبين من زوجيهما وأبنائهما ، وكذلك أبواهما ، فإنها تملان نتاج بيتين مهشين . أما الفتاة البريشة ، التي تشع بقاء الحب ، فقد هجرها والدها . ويحفظ الشاب الثالث ، وهو لفيظ ، بمقاومة الشر المتمثل في أصدقائه . وهذان الأخيران يتصانان ، بدرجات مختلفة ، ضد قساة الروح بحلمهما بعودة الأم — الأم الحاتنة التي هجرت أطفالهما . وكلاهما لا يلومها ؛ لأنها (يعتقدان) أن هذه الحاتنة كان دافعها حبها لإنسان ما آخر ، في حين أن خيانات الأبوين الأيديولوجيين للولدين الآخرين كانت غير شخصية ، ودون حب .

ويجد جروراس خيراً فظرياً فيها يعمل بعيداً عن الحب ، حتى ولو كان مبرر أم لأطفالها ، وشراً متعاهياً فيها يعمل دون حب — من كتانة الكتب ، إلى تصور بناء مجتمع عادل .

ولقد تبدو هذه الحاتنة نفسية إلى حد ما ، ولها يجب أن توضح بدقة من خلال مفاهيم ميتافيزيقية . وفي إحدى مستوياتها ، أشك أن الأم

(لشباب الحساس الممتاز - الأمير) ، أو يعاش بوصفه جهداً مستمراً للعمل المنزل والانتظار (للمرافعة غير المحظوظة - الفتاة) .

ويظهر النسق الشار للوقت عن طريق الطقس الاجتماعي للزيارات السنوية المكررة للأمير وستندريلا إلى المنزل الذي وجدما فيه ، حيث كل مشاهد هذه الزيارات ، بأحاديثها للشاشة ، وما يتصل بها من الترحاب بها ، نمطية ومقنعة دون استخدام الشخصية .

فإذا استطاعت الأوقات الشخصية أن تمتلك ظلالاً مختلفة ، فإن الوقت الاجتماعي يظل مهلكاً في تكراره .

والنسق الثالث للوقت مقترح في النهاية ، عندما فارق الأمير ستندريلا وهو غير متأكد منها ، فيها الفتاة الشاحبة ، التي حلت محل الأميرة في العائلة ، قد أخبرت أنها سوف تحصل غداً على دورها ، مثل ستندريلا ، لكن تذهب إلى حفل الرقص - في قصر آخر في الغالب - وتقابل أميراً آخر .

تلك حادثة إذا حكمنا بمقارنتها بالأميرة ستندريلا التي كانت قبلاً في قلب هذه التجربة ، فسوف تحول فتاة غير متأكد من نفسها إلى أميرة خجول . لكنها كذلك سوف تتغير من جانبية إنسنة اجتماعية ، ولو بشكل غير كامل ، إلى مثل آل لدور اجتماعي .

هذا ما يبدو عليه اكتمال التطفل المصحب للوقت الأسطوري في الطقس الاجتماعي ، هذا التطفل الذي يؤكد هوته ويغتن العالم ، لكنه يرسم أتمنة تغدو قاعدة للعرض الآلي لطقس اجتماعي جديد عندما تنتهي اللحظة الأسطورية - أعني العملية التفسيرية لطبيعة الكاريزما^{١٠} .

وفي أي الأحوال ، عندما تنمش الطبيعة نفسها في الربيع ، فإن المجتمع لا يستطيع ، إنه يحتاج إلى الأسطورة لكي تنمش .

والنمط الثاني للنسق في المسرحية هو نسق الأسطورة^{١١} ، الذي يبدو منفلقاً تماماً ومتملاً في الغالب . ونمطه الأساسي ينقسم إلى نسقين فرعيين : عمل الإقامة الذي جاءت منه ستندريلا ، وقصر الأمير . الأدوار في عمل الإقامة هي للسيد ، والسيدة ، وأبنتها ، وستندريلا الفتاة للهمة . أما أدوار الابنتين فتبقى مجرد أدوار : شواغل معدة ، وواجبات جديدة ، تعلمتها بالليل المحدد لما غلته أودورها . وهما تستطعان حتى أن تكونا ملتين بتفسيرات عقلية لتاريخ أودورهن .

١٠ نعمل على الاجتماع الآلي ماكس غير Max Weber من النسق הרביעי للبروتوكول الطبعة (الرونية) وسيطرتها على النمط الرئيسية في المجتمع ، ونعنيها للقول الكاريزمية. المبدعة . انظر :

Res. J. : Discovering Sociology, Zandvoort and Kegan Paul, London, 1973, p. 49.

١١ مثل Role وهو أحد المكونات البنائية للنسق الاجتماعي ، بالإضافة إلى السلوك ، والتفاعل الذي يلعب الدور . وهو هذا المعنى للظهور الدينامي للمكانة Status ، ويشير إلى نمط متكرر من الأفعال المكتسبة التي يؤديها شخص معين . انظر :

Parsons, T. : Social System, The Free, Glencoe, Illinois, Copyright, 1951, pp. 42 - 61.

ولكن البناء الأساسي لؤلاء النسوة غير الاجتماعيات من الجيل الأكثر شبهاً هو دور آل يجب أن يكون متساباً لمن شخصياً . وخلال هذا النسق لا تبقى ذاتياتهن الحقيقية ، خلا الأدوار التي يلعبنها . فالتسق العائلي يحكم عيماً بتقسيم الوظائف البحث . والتسق الآخر الآلي للأدوار يوجد في القصر . فالتسق السياسي يمثل تجسيدا لبدأ للشاشة الحقيقية للبناء . فلذلك له صنو لا يمكن تمييزه عنه هو نائب الأمير ، والأمير له صنو آخر هو نائب الملك . ويساعد التنظيم بقوة على ترسيخ هذا النسق ؛ إذ إن الأمير كلما كان في صحة ومع ذلك يعاف المشاورة ، يمكنه أن يحمل صنو الملك عنه ؛ والأمير كذلك بالنسبة للملك . وهكذا ، فلستقبل في النسق السياسي يبدو مرتبطاً بإعادة الإنتاج الآلية .

أما ستندريلا فتبدو وسطاً للبناء بين النسقين العائلي والسياسي . فهي مقابل آل يمد النسق العائلي النسق السياسي بنوع من المادة الإنسانية الأولية ، يستقبل النسق السياسي (العائلي) الناتج - مثل خدمات ستندريلا بوصفها عاملة في بلاط السيدة . والأميرة ستندريلا هي كذلك وعلى وجه الدقة دور : إنها تؤدي وظائفها بطريقة آلية تماماً (مثل ذلك ، أنها تستخدم دوما العبارات نفسها عندما تتحدث الطريقة التي عملها بها أبوها وزوجته قبل أن تصبح أميرة) . هي فقط دور دون شخص . واستبدال ستندريلا بالمرأة ييا في النسق العائلي يعني أنها شخص بدون دور . . شخص ذو تشته اجتماعية تقوم على الانتظار والتوقع) إلى إيجابية وتلقائية بطريقة هشة ، ولكنها لكي تترك حقيقة شخصيتها فإنها تنظر إلى الصور في غرف الأطفال مقلدة ما تعلمه ستندريلا . إن إحدى الستندريلا هي التي التام للآخرى ؛ فالأولى تمتلك كل ما يتفحص الثانية . والأثنان لا تندجان تقريباً إلا في لحظة أسطورية ، عندما يصير الشخص والدور كلاً واحداً متبراً عنه بوضوح - وهو ما لا يتكر مرة أخرى . ويشغل ممثلو الظل كذلك - الأمير ، والسيد ، والسيدة - مواقع في نسق الدور ، ولكنهم أكثر أهمية بوصفهم مشاركون في نسق الصراع والقوة . ومفهوم الصراع يتضمن بعض درجات المساواة بين المحصور ، حيث تبدو نتيجته مفتوحة . والقوة ، على الجانب الآخر ، تدعم الملكية بواسطة فرد ما أو شيء ما من القدرة الفائقة بحيث يؤدي نوعاً خاصاً من النتيجة . وهكذا فنسق الصراع جعل ، مقابل جبرية نسق القوة .

وثمة نسقان فرعيان أصليان في مسرحية رومو ، يصارع المحصور فيها بعضهم بعضاً إلى حد العراك ، وثمة صراع آخر زائف يتمثل في تعرض المحصور أنفسهم إلى عنصر نشط في محاولة لإفراجه .

ويضم واحد من هذه الصراعات النشطة سيدة المنزل وسيدة ذلك المنزل الذي وجدت فيه ستندريلا الأصلية . السيدة مثل اختلال الحياة ، في حين يمثل السيد الذهن العمل . لقد كان يشارك زوجته في الماضي ، لكنه ، منذ سنوات تسع ، ألّف مفقودتها على الدوام . إنها الآن يحاربان ضد حدودهما أكثر عما يحارب أحدهما الآخر ؛ فالحياة واحدة تدور على وتيرة واحدة ، والذهن العمل يصفق فجأة بالتشوش والصراع تحت اسم تنظيم الأشياء وجمع الوثائق والمعاملات . وهكذا يمكن مراقبة صراع الحياة ضد الآخر ، بين زوجين عاملين ، بوصفه نوعاً من الصراع البروجوازي أو الأبوي القديم .

التي احتفظ بها بوصفها مقياسا صحيحا للحظة السحر الأسطورية ترفض المناسبة الرجعية الخاصة في المسرحية للسيدة المعجزة كي تشعير بالضعف في تسلطها . (تمثل هذه الفكرة كذلك تحديا للمؤلف بوصفه منتجا لمقاييس الحقيقة الصحيحة) .

إن نسق القوة في مسرحية « لعبة سندريلا » ليس إنسانيا . إنه نسق تستغل فيه حياة عاجزة أناسا كي تتمسك بالقوة . إن قوة الحياة تعتمد على قابليتها لتوليد لحظات أسطورية تبرز نظاما طبيا اجتماعيا . وقدرة الناس في مقاومة ظلم الحياة تعتمد على قابلية محتملة لتشييد مقاييس صحيحة للحظات الأسطورية لحريتهم ، وللاحتفاظ بهذه المقاييس بوصفها تعريفات أساسية للحقيقة الاجتماعية التي يمتحزون بها لأنفسهم .

عبر هذه الفكرة ، يكشف رومو حسا لإمكانية سحر نفاذ ، حتى خلال النسق المغلق للحياة ، بدلا من الإلحاح على ضرورة علم التوهم ، مثلا بفعل المؤلفون الغربيون⁽⁹⁾ .

لقد قرأت مسرحية جروزاس قبل الأخرى بعام ، فهذا في منبع التحليل الوصفي حيثت مناسبا لرصد عنهاها موسيولوجيا . ومع ذلك ، ففي محاولة تحليل « لعبة سندريلا » واجهتني طبيعتها الأساسية ، وافترض الحاجة إلى مفهوم واضح لبنية من الأساق يجدف الوعي بما يدور فيها . لكنني حين شئت تطوير المنهج في تحليل مسرحية رومو والحب ، وموسيقى الجاز ، والشيطان ، ، اكتشفت أنه مناسب وقابل للتطبيق بشكل عام ، برغم ما قدمه من نتائج زهيدة ، خصوصا بالنسبة لنوع معين من العمل الدرامي يقدمه مؤلف معاصر مزيف ، من تدرب عقله على الطريقة العلمية للتفكير في عبارات ذات أساق عديدة ، وآليات مرتدة ، إلى غير ذلك من الطرق ، حتى في التعامل مع موضوع إنساني .

إن رومو يمثل مجرد إنسان ، في حين أن جروزاس نمط أكثر تقليدية لإنسان يخطط عمله اللطام عن رؤية كونية متفردة بأكبر من تحييل لاختلاف أنساق متضادة . وربما كان مدخل أكثر ملائمة للتطبيق على الأعمال المسرحية الخاصة بالمجتمع الصناعي المتقدم ، وعلى وجه الخصوص المسرحيات التي يتحتم إنتاجها . إن التصور الذي قدم للمجتمعات الصناعية ربما ينتج نمطا واضحا من الأدب الدرامي مستويات واضحة ذات قيمة جمالية ، وهو تصور يؤكد النتيجة الأكثر عمومية : ما تأثير العمليات الاجتماعية ، وعمليات التحديث بالأخص ، على بناء الأعمال الأدبية ؟ وكيف يمكن لهذا التأثير أن يتحول في ذهن المؤلف إلى أبنية مدركة وزمنية ؟ ولسوف أقدم تسلا في هذا في نموذج نظري ، قد لا يكون منتقيا من العمل الأدبي ، ولكن بالأحرى من التأثيرات النفسية العامة للتحديث البيئي الاجتماعي ، يهدف توضيح الأبنية التي وجدناها في المسرحيتين من خلالها .

والافتراض الأساسي الذي تشير إليه فكري عن التحديث النفسي يتلخص في أنه عندما يتأثر العقل البشري بأية عملية اجتماعية ، فإنه يتشكل إما بتأكيد هذه العملية وتحقيق هويته بواسطتها ، متبينا ملامحها كما لو كانت ملكة ، أو بالتمرد عليها ومعارضتها . وهكذا ، تعمل آليات الخيال عن طريق القدرة الأساسية للاختيار بين ما هو أكثر تأسلا في الحقيقة الاجتماعية الظاهرة ، وما هو معتقد فيها . وعلى سبيل المثال ، إذا كان الأخما السوسيولوجي ينحو نحو بيروقراطية

أما الصراع الذي يشغل به الأمير فهو من نوع مختلف . لقد اكتشف أنه لا يعرف من تكون زوجته (ليس ثم ما يدور في هذا ، حيث أضحت مجرد دور اجتماعي أسطوري مؤكد) ، وما إذا كانت هي سندريلا الحقيقية أم لا (إنه لا يعرف ما إذا كان قد عاش مع أسطورة صحيحة أم زائفة) . إن بغيته تمثل تحديا واعيا للحقيقة – أعني الصراع حتى النهاية ، الذي يخوضه شاب ضد الرواية الرسمية المصدقة للحقيقة ، وكذلك ضد الأوجه المتعددة والروايات البديلة التي يكتشفها المرء لو سخر في المدة الأصلية للوجود ، التي تتبدى فيها وراء الرواية الرسمية .

إن الأمير يتخطى نسق الدور منذ وهي حاجته ؛ فهو يعرف في نفسه تجسيدا لشك ما ، وللصراع ضد هذا الشكل . ومصرعه – فوق ذلك – ليس من أجل تفوق واع وقاطع – هو ثابت للعقل الذي يبحث عنه لكي يجتف به – ولكن كذلك بهدف استجاب بدعي وإدراكي للعقل الأكبر ، في سبيل أن يمسك من خلاله بكل شيء للحظة ، ثم يطفئه بعد ذلك .

ولكن يستمر هذا النوع من الصراع في تجربة شاب ، ترى المسرحية أن مفصلة الوعي المضاد ربما تكون في الصراع المميز للحاضر ؛ أي جبل ما بعد الثورة ، ولإلتجانسيا الحديثة فيها بعد التحديث .

أما الصراع الكاذب فيشكل من خلال المنافسة بين ابنتي السيد والسيدة ، ثماني الشهوة والعقل لإغواء الأمير بصرها الخاص . لكن الأمير يستجيب للحظة ، ثم لا يلبث أن يترك أن يبعث الحقيقة لا يبنى أن تنجح بعد مجرد مباحث مرتبة ومزولة للجسم أو للعقل ، بل نحو الحقيقة الصحيحة (ربما كانت الحقيقة مبهمة ، لأن مكوناتها أضحت بعضها ممزولا عن بعض) .

والنسق الأخير للمسرحية هو الخاص بالقوة ، التي تشغل الجميع عدا سندريلا المألوفة ؛ فالأمير مهتم بتحليل الطبيعة الحقيقية لهذه القوة ؛ والآخرين باستمالة الناس وتعين التواب ليتملوا مصالحهم في المواقع المهمة . ولكن ما يظهر في المسرحية هو أنه لا أحد يمتلك قوة حقيقية عدا السيدة ، الممثلة الفاسدة للحياة ؛ فهي تمتلك القوة على مستويين : الأول ، اكتسابها قوة اجتماعية تفوق فيها سندريلا في القصور المتعددة للدولة لكي تمثل مقامها في استمرار لعبة الحياة أي لعبة سندريلا نفسها . وعلى المستوى الثاني ، استحوذتها على القوة الأسطورية لتحويل فتاة الطل إلى سندريلا ذات الحذاء الذهبي ، التي سوف يتزوجها الأمير . إنها حيلة فجة ، تكشف عن قوة الاعتدادات السعيرية للوقت الأسطوري في الطغوس الاجتماعية للمعانة . أما عن الآخرين ، ففي حدود إمكاناتهم تتحدد حقيقة القوة لديهم . أما بالنسبة للأمير المهتم بطبيعة الحقيقة فحسب ، فلها تتحدد في قوة الوعي لديه من أجل تعرف الحقيقة نتيجة لبسته عنها . لقد حاول أن يواجه الحقيقة ويكتشفها عن طريق إسالة معلمة سندريلا المألوفة ، أو استخدام الحذاء الذهبي ، الذي لم يتناسب حتى الوشحة الأكثر شيئا ، أو حتى مراقبة فتاة الطل . هكذا بدا الأمير نمط للمفوض الذي لا هو بالناقد ولا بالقادر على الانتظار ، والذي لا يفعل شيئا حلا محاولة فهم الحقيقة التي تفر منه لأنه ييما في إعاليها . وهو لم يكن يعرف كذلك أن الحذاء – أي الآلة التي استخدمها لكي يجلو الحقيقة – هو نوع من الإنتاج المعد للتصدير بشكل فاسد . إن الفكرة

يعدم الإدراك بحثاً عن تبسيطات عاطفية ، كلها نماذج صحيحة لطبيعة الأشياء والأشواق التي تص نفسها^(٧) .

ولسوف أعدد عملية التحليل النفسي بالوعي المتزايد بهذه المضللات (يبرزها الجدول رقم « ١ ») ، حيث تتأكد الاستجابة التحديثية لأي اتجاه من الاتجاهات الاجتماعية للتحديث ، أو تنكرها الاستجابة التقليدية . فإتسان ما بعد التحديث يبي هذه المضللات ويناضل من أجل التمييز بين التحديث والتقليد بمواد نفسية ثقافية دون كيح أحدهما على حساب الآخر^(٨) . ويلاحظ أنني لا أستخدم « التقليدي » هنا بمعنى سياسي ، وأن مفهومي لما بعد التحديث يختلف عما قلعه دانييل بيل D. Bell وآخرين^(٩) .

وشبهة ولا شخصية ، فإن حصيلة النفسية ربما كانت أكثر تنظيمًا وتعللاً ، متصلة في نخط غير عاطفي للشخصية ، يتعلق بالاستخدام التنظيمي للأدوار أكثر مما يخصص بمشكلات ذاتية أو ميتافيزيقية . ولكن في عملية رد فعل للاتجاه السوسولوجي ربما أظهر نخط غير رشيد للشخصية ميلا نحو الرومانتيكية ، والتعبيرية ، والصوفية ، والسياسية ، وثقافة الاستفراق ... أعنى مجموعة من القواعد الاجتماعية الثقافية ، على نحو يجعل المعضلة النفسية الثقافية حذرة من التداخل الوظيفي ، وعدم إدراك كلية الحقيقة الاجتماعية ، حيث تمثل الاستجابة النشطة للوعي بالتداخل في بذل الجهد لتوضيح الغموض في العلاقات المركبة ، في حين تمثل الاستجابة النشطة للوعي

جدول رقم (١)
العلاقات المفترضة بين الاتجاهات
الاجتماعية وتأثيراتها في الشخصية والثقافة

الاتجاهات الاجتماعية	التأثيرات في الشخصية والثقافة	
	التعبير التحديثي	التعبير غير الرسمي
البير وقرائية	لغة رشيد ومنظم وغير شخصي شكلية (في اللغة وفي مستويات التلويح) .	غير رشيد بشكل جلي (رومانتيكية تمثيرية ، صوفية ، فردية) - رسية (غير مبررة ومرجحة)
تنوع الوظائف	انفصال ، وإلغاء مشاركة التخصصين	اتصال أو انفصال ، واختراپ البسطاء .
وحدة النظام الاجتماعي	تراتبية في الضبط ذاتية الملمع التركيز على الشخصية والثقافة	مساواة في الضبط رفض الملمع عدم التركيز على الشخصية والثقافة
المجتمع الجماهيري	تكرار مقنن	الحاجة إلى إضاعة تأكيد وحدة الفرد والجماعة
التوافق	توجيه الاتفاق للدرجة أن كل شيء له احتياطي كبير ، ومن ثم فلا عمل لكل ما هو ذو قيمة	فراغ داخلي - الحاجة إلى تقديم أشياء من من أجل التعبير عما هو ذو قيمة .
النمو التكنولوجي	تفوق	انحلال
التقدم العلمي	معرفة أسس عملية الأساق	خبرة حسية بالتفصيلات المادية
الاسراع في التغيير	إرضاء مباشر - تجريب مستمر	وعي الاستفراق - استرجاع التراث
التعدد الاجتماعي التقال المتزايد	الترباط بين الأجزاء - تفسير الغموض	عدم إدراك الكل - حلم التبسيط
الوسائط الأكثر ونية	حيوية - صفات آنية وزائلة - عمليات أكثر منها نماذج	تقدان الحس والحركة - نفس للمرة الأولى بهذه الوسائط

ولكننا في مسرحية « رومو » نلاحظ أن السجل النفسى للممكن لتأثيرات البيروقراطية يبدو في أنسقتها على نحو مختلف عن المصيح المؤثرة أساسا :

١ - فنسق وقت الطقوس الاجتماعية المكررة سنويا مسرّخا بشكل آلى ، والظلم المحرر للوقت الأسطورى في هذا النسق يظهر بوصفه عنصرا تقليديا .

٢ - أنه منذ اضططعت كل واحدة من هذه التطفلات يسبق جديد للطقوس الاجتماعية المكررة ، فإن هذا السحر الأسطورى غير المنطقى ظل مجرد وسيلة لتنشيط النسق الآلى للطقس الاجتماعى .

٣ - أن رمز عدم منطقية الحياة يتوقف على تسير آلى لمنطق مستمر .

٤ - أن نسقين فرعيين من نسق الدور قد سوّخا بشكل منطقي ، مع أن ممثلين آخرين في بيئات لأدوارها في هذه الأنساق ، وبمايكافى صراع غير منطقي : أحدهما باسم النظام وضد الحياة ، والآخر باسم وعيه وضد الرواية الرسمية للمنطقية وفرضها .

٥ - حتى الأشخاص الذين لم يبتئوا نسق الدور الآلى على نحو كاف كانوا يمحض الصدقة غارقين في نوع من التنظيم التمثالي ، على نحو جعلهم يستغرقون في عروض متشابهة لتفصيلات صغيرة .

٦ - أن حالة حياة ساحرة هي نسق من حفلات رفض ملكية مكررة . وهذه الطقوس الآلية الاجتماعية - الحفلات - تقدم الوسائل لحياة ساحرة ، وهذه الحياة الساحرة - شخصيات متغرلا للصدقة - تقدم الوسائل لممارسة طقوس اجتماعية آلية (الزيارات السرية المكررة) .

نحن إذن يلزاه نموذج بنائى معقد في نواته ، ومتماثل في جهايته . كذلك فإن المادة الأولية المقدمة فيه بواسطة الخبرة المكثفة للمضلة النسق الآلى غير الشخصى مقابل الشخصى غير المنطقي ، قد استخدمت لتشييد مجسومة من الأبنية ذات الدلالة ، التي تمثل تماما تمهيلات لكيفية تفسير المضلة في مواقف خاصة ، يتوقف كل عنصر من عناصرها على الآخر . وفى قلب هذه الأبنية ، نكتشف فرضية تلازم العناصر المنطقية ، وغير المنطقية وأسلوب دناخلها واستمرارها في صياغة العملية الآلية الكونية .

أضف إلى هذا المجالبة المتنوعة ، ثم عدنا من معضلات التحديث النفسية الثقافية في مسرحية « رومو » . كذلك فإن المسرحية الأخرى لا تخفى على أية مادة من خبرة الكلية الاجتماعية الثقافية التزائية ؛ إذ تم إدراك هذه المادة في شكل وعى للصراع بين محسوس العلاقات المركبة والبحث عن تبسيطة عاطفية كافية . ومع وضوح هذه المضلة في قلب مسرحية « جروزاس » ، نجدها تقيم في بنائها المرئى . وفى الجانب الآخر ، يعترف « رومو » بهذه المضلة على مستوى إشكالية المسرحية ونهائيا ، فإشكالية صراع الأمير تتوزع بين الأسطورة والحقيقة الاجتماعية . وربما لم يستلج « رومو » تعديدها بهذه الصورة ، لكنه يقرر ذلك من خلال البناء الثابت لمسرحيته ؛ إذ يتغلب على مضلة التعقيد غير المفهوم في مقابل التبسيط الماطفى بشكل فنى ، عن طريق تلك أبنته المقدمة

إن للمادة الأولية للخيال لا يمكن أن ينظر إليها بوصفها استجابات للمعطيات الاجتماعية فقط ، بل بوصفها ناتجا لما تشارك فيه كل المجتمعات الأخلقة في التحديث ، وبوصفها كذلك تنمية للأبنية الاقتصادية والغرابية والسياسية والطبقية لجماعات معينة . ولكى أحدهم جردا موبيلوجيا ناعما هذه المادة ، فإن تقاليد للجموع الثقافية المميزة ، ربما كانت يمتها ونطاقها ، بالإضافة إلى الفداء والأحداث ؛ وهو ما يعنى كل ما يطابق الخيال أو يتضاد معه .

ولقد يمكن القول إن النموذج النفسى التاريخى لأعمال الخيال يمتلك ثلاث ميزات صالحة لصياغة تحليل أدبى :

(١) فهو ، من ناحية ، يمدنا بإطار علم نافع (ثقافى وتاريخى) لتصنيف المواد الأولية التي يتاح منها خيال الفنان ، عن طريق العمليات التاريخية الاجتماعية وخصائص تنظيم مجتمعه .

(٢) وهو ، من ناحية ثانية ، يساعد على إدراك أسس الوعى في نتاج الأدب ودينامياته الاجتماعية وملامحه ، ومدى استخدام هذه المواد الأولية في صياغة الأعمال الأدبية ، أو مدى تجاهلها وتمتعها .

(٣) وهو ، من ناحية ثالثة ، يعين على توضيح العمل في خيال الفنان بشكل فردى فريد ، حيث إن شخصية الفنان ربما كانت واضحة في طريقة استخدامه لهذه المواد .

إننى في الحقيقة أشك في أنه لى تعامل متعلما ناجحا مع مواد أولية تشتمل على خصائص مزاجية وعقلية متداخلة في عمل فنى (مثل عوف الطفولة الذى لا يكون مأروفا في المجتمع) فإن الفنان قد يلجأ إلى استخدام نماذج مقلنة يزوده بها المجتمع مادام لم يستطع أن يجعل هذه المواد الأولية واضحة للآخرين . وبناء على ذلك ربما تظهر تنشئة الفنان الاجتماعية أكثر وضوحا في تناول هذه المواد على حين تظهر خصوصيته في طريقة تعامله مع المواد التي يستعملها في المجتمع . وفى عمل فنى كبير قد تتوقع امتزاجا بين المواد التي يكون المجتمع معصدا لها والمواد التي تكون الذات منبعها . ويتضح هذا الامتزاج في أشكال فنية مناسبة لكلية . وهنا يمكن مقارنة بعض من هذه القضايا في تحليلاتنا الخاصة حول المعالين اللذين قست بتحليلها من حيث الأبنية الخاصة بها .

ينجلى لى أنه في حين يختلف المحتوى الظاهر للمعملين كسل الاختلاف ، فإن كثيرا من المادة الأولية للخيال ، وكثيرا من الصفات النفسية الثقافية لها متشابهة . إن نصيبا أوفى من مادة المعالين الأولية يمكن أن يتأكد بوصفه عناصر للمعضلات العشر للتحديث النفسى التفاضل المشار إليه في الجدول . كذلك فإن أساليب تناول المؤلفين المختلفة لهذه المواد تبدو متقاربة في تضير الاختلاف بين المعالين من حيث القيمة الجمالية . والاختلاف الرئيسى هو أن « رومو » يستجيب - إلى حد كبير - لمعضلات التحديث النفسى الثقافى ، ويتعامل معها على مستويات أكثر ، وفى تنوع أشمل ، مما فعله « جروزاس » . وفى العمل الذى قدمه هذا الأخير ، يظهر كل ما أفرزته بوصفه نتاج نفسية للبيروقراطية على مستوى واحد ، نتيجة للاختلاف بين الذكور في الجيل الأكبر من يمثلون الاستجابة التحديثية ، وبين الشباب من كلا الجنسين ، عن يمثلون متعيرين للاستجابة التقليدية - جيا وكرامة .

التشيل ، إلى غير ذلك من الفنون التبريرية ، التي تتحول فيها على الفور المادة الأولية للخيال إلى بناء مدرك . وعلى الجانب الآخر ، فإن صياغة مفاهيم الأساق الفاعلة في الفنون النفسية (التي يمكن أن نقرأ بوصفها أدبية معرفية) يحدت إما قبل أن تتحول المادة الأولية إلى بناء مدرك ، أو في أثناء هذه العملية ، بوصفها جزءا منها .

وصياغة المفاهيم هذه ليست بالضرورة عملية مدركة ، فالسالة الأساسية هي تلك التي تؤدي إلى ما يمكن أن يعامل بوصفه أدبية معرفية . ذلك أن معلما واحدا للقيمة الجمالية في كل من الفنون النفسية والتأثيرية يبدو لو كان فعالية تبسيط غير عول (قوالب يمكن أن تستنتج أو يستدل على عترياتها الأصلية الأكثر تعقيدا أو الأكثر غموضا دون خسارة) .

قد تلوح ثم مشاهيد بين هذا التدخل ونظيره عند لوسيان جولدمان Goldmann . لكن جولدمان يفترض أن الوجود الموضوعي في الحيلة قد يؤدي إلى علية كونية (أو فوقي جمعي غير مدرك في عمله الأخير^(٩)) ، يستطيع الكتاب فقط أن يدركوه ويفسروه في كتاباتهم بلوجات مختلفة . ذلك أن حجم وعيهم يعتمد - ضمن أشياء أخرى - هل درجة التكامل التي يعملون بها ، بطريقة مترابطة تماما ، وأن يفسروا مثل هذه الرؤى الإيجابية (أو حالات الوعي) . إنني أدعي أنه ربما كانت هناك حقبة تاريخية تحوي رؤى كونية ، وأن ما هو (هناك) خارج بشكل عام ، وما يقدمه أي مجتمع لغائته ، هو الاختلاف بين الصفات النفسية الثقافية (المواد الأولية للخيال) التي يستخدمها الفنان ويقيم عليها تصميمه الخاص ، سواء كانت وثائق غيلية أو ملاحظات سلوكية^(١٠) . وهذه الصفات تمكس تحليلا أكثر تفصيلا لما يعالجه جولدمان على أنه حالات جمعية للوعي ، حيث إن ما يلاحظه على أنه صفات عامة أحسله أنا إلى عدد كبير من الأبعاد المميزة . وسوف أتفحص حتى النهاية حول حرية الكاتب في الاختيار ، فهو يصوغ نسقا (أو شبكة من الأساق للتداخل) قد تختلف من كتاب إلى آخر ، أو لا توجد بالضرورة .

وهكذا فإن المدخلين كليهما يتفقان في الأساس ؛ ففي حين اهتم جولدمان بخصائص عامة مشتركة في الأعمال الأدبية والفلسفية ، أو بالقلب الأدبي الجمعي الأساسي كالرواية ، أجدد أحاول تحليل ما هو مميز بين الأعمال الأدبية الفردية . ربما يرتبط هذا الاختلاف في اختيار المشكلة (أو إزائها قدر الإمكان) بتأين في إدراك الطبيعة الأساسية لنشاط الكاتب . ففي حين يرى جولدمان الفنانين بوصفهم كاشفين للمعطى ، أراهم مشغولين بنظم رمزية بدلية خارج المعطى وبعيدا عن استجابتهم الذاتية له .

إن الأساطير الكونية أو التاريخية هي التي تطرح - أوراها تساعد في تشكيل - الرؤى الكونية ، وليست الأعمال الأدبية . وكون إنكار لوجود عناصر أسطورية في بعض الأعمال الأدبية ، من الممكن تميز الأعمال الأدبية النوعية . ويبدو غير شرعي أن أزعم أن العناصر الأسطورية - بمعنى رؤية كونية حالة ، يمثل حالة ضرورية سابقة لإنتاج الأدبي .

المتعددة المستويات إلى شكل بسيط لمسرحية قصيرة وجريئة ، تتابع فيها الأحداث ، دون خلفيات أو مشاهد مكررة ، أو إشارات ثابتة مقددة ، إنه يمتلك أنساقا بنائية مقددة ، تقارب قوالب بسيطة مرئية ، توازي تقديم وثائق مختلفة للأنساق المتعددة . والنتيجة هي تعقيد بنائي كبير يعمل من خلال قوالب بسيطة ، على عكس ما يفعله بعض المؤلفين الطليعيين حين يقدمون قوالب أكثر تعقيدا من الأدبية المعرفية التي تدعها ، وإن شاب التعقيد كلا الجانبين .

ولقد يبدو لي أخيرا أن « رومو » قد أعطى اهتماما متساويا في حدثه لجانبين معضلات التحديث النفس الثقافي التي يتناولها ، وهو ما أضفى حيوية أكثر على مسرحيته ، في حين مال « جروزاس » إلى أحادية الجانب في التعامل مع المعضلات نفسها ، حين ركز على الجوانب غير الملمنة للثقافة في ردف جوهري مسرحيته ، واستخدم العناصر التحديثية في الجزء الأكبر بوصفها متغيرات خلفية لتوضيح الطريقة التي أوجدت الثقافة غير الملمنة ، ولكن العناصر التحديثية لم تكن مضممة بصورة مباشرة في تصعيد الحدث الأساسي في المسرحية . وكذلك لم تسمح هذه النظرة الأحادية النسبية باستخراج التنوع الداخلي في المادة المستخدمة ، في حين ظهرت جوانب الصراع بين صوري « للحب والممصر » التي تشتمل عليها الثقافة غير الملمنة في المسرحية . وهكذا يمكن القول إنه لا كان « رومو » يستخدم خيالا عصبيا موزوقا به في مواجهة مواد عصرية ، فإنه لهذا شكل كيانا مناسباً لمادة الصفات النفسية الثقافية الأولية التي يتعامل معها ، في حين يمتلك « جروزاس » شخصية مبتذلة إلى حد ما ، لم ينجح فيها الفرق بين التحديثي والتقليدي ، مع أنه يدرك كليهما إدراكا عصبيا .

ولعل ما هو مضمّر فيها أسلفت ، قد يتضح الآن من حيث هو نموذج سيولوجي لتحليل عمل فني . وهذا النموذج يميز بين ثلاثة مستويات للتحليل :

- ١ - المادة الأولية للخيال (الصفات النفسية الثقافية) .
- ٢ - البناء المعرفي (الأنساق ذات الدلالة المطابقة في عمل فني) .
- ٣ - البناء المدرك (الكيان الظاهر ، أو تتابع الأحداث في مسرحية) .

إنني أتصور الأعمال الدرامية التي تنسب إليها قيمة جمالية بما هي أدبية معرفية مقددة ، قابضة على مجموعة كبيرة من المادة الأولية للخيال في ظروفها التاريخية ، وموضحة في أدبية مدركة هي أبسط من محتواها المعرفي .

ولعل هذا التدخل يبدو أكثر ملامسة للتطبيق على الفنون النفسية ، التي تتأكد فيها هوية المستوى الثالث بوصفه حضورا . وهو مستوى لا تنبه الدراما فحسب ، بل نجده في كثير من الأدب اللحظي ، والرقص ، وأغاط معينة من القصص ، وإن اقتصدناه في الشعر النثائي ، والموسيقى ، والتصوير غير

(٥) Nelson, B.: "The Balcony and Parisian Existentialism, in Tulane Drama Review, Vol. 7, No. 3, March 1963, pp. 60 — 79.

(٦) أكتسب هنا من خطوط مرسومة . انظر :

Kavolis, V.: "Post - Modern Man : Psychocultural Responses to Social Trends", in Social Problems, Vol. 17, No. 4, Spring 1970, pp. 435 — 448.

(٧) جسد شيرز التقليد الكلاسيكي للتحديث الأدبي عن طريق وضع درجات من التوازن بين نمطى التناقض ، التي أكدتها عبور المدينة ، وه ديونيزوس . انظر :

Spears, M. K.: Dionysos and the City: Modernism in Twentieth — Century Poetry, N. Y., Oxford University Press, 1970.

Bell, D.: "The Cultural Contradictions of Capitalism" in The Public Interest, No. 21, 1970, pp. 16 — 43.

(٩) Goldmann, L.: Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris, 1968, p. 205.

(١٠) للتأكيد ، فإن نمط المؤلف مرتبط بالحدايات الجبرية للجنس الأدبي ، وعمل هذا الأسس فإن تصميمه ليس ملكه تماماً .

(١) . . . يبحث غالباً أن رؤية الكاتب في وحدة جالية تجعله يعمل بجوى كل بنائه رؤية مختلفة وأحياناً متضادة للتفكير ، أو لا هو مقتنع به ، أو للمعزى الذي يبدل إليه عندما يقدم العمل . انظر :

Goldmann, L.: "The Sociology of Literature: Status and Problems of Method" in International Social Science Journal, Vol. 19, No. 4, 1967, p. 497.

(٢) يعتمد تحليل هنا على تجارب شاملة متعددة . انظر :

Grutkas, J.: "Images of Young People in Soviet Lithuanian Literature", in Lituanus, Vol. 16, No. 2, Summer 1970, pp. 40 — 43.

(٣) استخدم هنا الترجمة الإنجليزية غير المنشورة لأغريه ساتيك وساردي فالجيمي ، يلف من الأستاذ فالجيمي . انظر :

Valgimic, M.: "The Ritual of the Absurd in P. E. Rummo's "The Cindrella Game" in Lituanus, Vol. 16, No. 1, Spring 1970, pp. 52 — 60.

(٤) Goldmann, L.: The Hidden God : A Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine, tr. by Philip Thody, London, Routledge and Kegan Paul, 1964, p. 12.



الهيئة المصرية العامة للكتاب

في مكتباتها



- بالقاهرة
- ٣٦ شارع شريفيت : ٧٥٩٦١٢
 - ١٩ شارع ٢٦ يوليو : ٧٤٨٤٣١
 - ٥ ميدان عراقات : ٧٤٠٠٧٥
 - ٢٢ شارع الجمهورية : ٩١٤٢٢٣
 - ١٣ شارع المتديبات : ٥٤٦٧٧٢
 - الباب الأخضر بالحسين : ٩١٣٤٤٧

- والمحافظات
- دمهر شارع عبد السلام الثالث : ٦٢٠٥
 - طنطا - ميدان الساعة : ٢٥٩٤
 - الحلة الكبرى - ميدان الخطوط : ٤٢٧٧
 - المنصورة - شارع الشوروت : ٦٧١٩
 - الجيزة - ١ ميدان الجزيرة : ٧٢١٣١١
 - المنيا - شارع ابن عصبيت : ٤٤٥٤
 - أسيوط - شارع الجمهورية : ٢٠٣٢
 - أسيوط - السوق الباسم : ٢٩٣٠

الإسكندرية : ٤٩ شارع سعد زغلول تليفون : ٢٢٩٢٥

المركز الدولي للكتاب

٣٠ شارع ٢٦ يوليو بالقاهرة ت : ٧٤٧٥٤٨



وثائق

المشرق

السنه الثالثة من مجلة «المشرق» للأب خليل إدّه

الإيقاع في الشعر العربي

- العدد : ٢٠ (١٥ تشرين الأول ١٩٠٠)

الصفحات : ٩٣٦ - ٩٤٣

- العدد : ٢٢ (١٥ تشرين الثاني ١٩٠٠)

الصفحات : ١٠٢٦ - ١٠٣٠

- العدد : ٢٣ (١ كانون الأول ١٩٠٠)

الصفحات : ١٠٨٣ - ١٠٩٠

الارتفاع في الشعر العربي*

الأب خليل أده اليسوي

وبَ قَارَى يَأْخُذُ مِنْهُ الْمَجِبُ مَا أَخَذَهُ إِذَا سَأَلْتُهُ عَنْ حَقِيقَةِ الْوُزْنِ فِي الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ.

(١) هذا قول القديس يوسيفس الفيلسوف في معاورته تريفين. فقد كان ياتياً الى يامس في: ما منمنه بدا الخالص كالمهرات والثير. وكان مولد هذا القديس في تابلس سنة ١٠٣ للمسيح وفضي شهيداً نحو سنة ١٦٨

* راجع الفصل الخامس في الانتفاع ونسب ادواريه من الرسالة الشرقية في السب الثالينة لصبي الدين عبد المؤمن البغدادي. نقلها الى الافرنسية البارون كارا دي فو (Cern de Vaux) في المجلة الاسيوية (J. A. 1891*) - راجع ايضاً رسالة الفلاري في علم الادوار نشر مطبعها وترجمها الى «لاتينية» العلامة كوسغارتن (Kosegarten) في مقدمة ترجمة الاثالي - وكذلك راجع الرسالة الرابعة في علم الموسيقى من كتاب اخوان الصفا طبعة الهند (٧٤٢٣)

وكان في به جنت قائلاً: أما عندك الكتب الضخمة والمؤلفات الطويلة التي حشرت
التنوع عن غامض اسرار علم العروض وهي لم تُبق للسلف حفظاً في اكتشاف شي منها
لست أعزك الله مثني ينكر فضل الاقدمين لاسيما الخليل امام العروضيين وواضع
اصول فن النظم. واعرف انهم عدّوا اوزان الشعر وذكروا ما يطرا عليها من التثنية
ووسموها باسماء اصطلاحوا عليها يوتي عددها على المائة والعشرين. ومع كل ذلك لا
اراني جازراً في حقهم ان قلت انهم اطالوا ولم يستوفوا. بسطوا القول في علم العروض
عدّوا البجود بثبوت الاماريض والضروب سهوا في ما يستحسن او يستهجن من
الزخافات والعلل. أجل ولكن لم يرقوا الطالب على اساس ذلك النظم وكنهه لم
يكشفوا التنوع عن سبب استباحهم بعض التثنيات واستباحهم غيرها. فيبقى الدارس
شبه بضرب يهدي يده الى حيث قصد ولم يعرف كيف بلغ المقصد ولم يقين الطريق
او كدروس الرياضيات ينجز المسلمات كما لقها دون ان يدرك اسبابها. ولن اعترض
علينا احد يقول ان هذه المسائل لا تهم معرفتها عموم الطلبة اجبتا ان الطلبة ربما اكتفوا
من العلم بالمظاهر والعلم الصحيح قائم بمعرفة حقائق الامور

وهذا ما حدثنا الى ان نبحث هنا عن الوزن في الشعر العربي او بالحري عن الإيقاع
(rythme) فمعرفة باوضح ما استطعنا من الكلام. وتيسيراً لادراك المطالع رأينا ان
نصدر مقالنا بمض الامثلة قبل ذكر الحد التقني

ينا انت منكب على طالسة في حجرتك اذ تسمع قوماً يرؤن في الزقاق
ويعرعن بيسالمهم وصيف الحيازة دون انتظام. آخرى يحصل في نفسك من براء
مشيتهم وصوت أقدامهم بض التأثير ؟ كلا . وان حصل قيس ذلك ألا الانتعاج
والاضطراب لاسيما ان لشدت سخط فاعلم واضطط

ثم تهدأ هذه الاصوات المتكررة ويتبها بعد قليل فرقة من الجند يسرون سيرا
منتظاً فتيك هذه المشية في صدرك ولعلها تخرم في قلبك نار الحاسة وتبعت في
نفسك شاعر النخوة والحياة

فما سبب هذا الاختلاف ؟ اني هذه التأثيرات التباينة ؟ لانتظام الحركات في
الحالة الثانية ولعدمه في الاولى . - ثم الجواب ولكن بم يوم هذا الانتظام ؟ ما الذي

يحمل مشية الجندي منتظمة بخلاف مشية غيره من المشاة ؟ الفرق بين كلا السائرين أن الجندي يخطو خطواته في مدات متساوية أي أن الزمن الفاصل بين رفع الرجل ووضعها على قارعة الطريق لا يختلف حتى أنك لو ادعت أن تتخذه قياساً لمعرفة مدّة المشي لنفك. أمّا المشي الآخر فسيبان عنده أن تكون خطواته متساوية الزمن لو لا فترتها مرةً ويسبها أخرى يسرع طوراً وطوراً يُعطي. ولهذا نقول أن مشية الجندي موزونة أو لها ذات « إيقاع ». وكذلك الرقص قائمه لا يتبدل عن المشي ألا بنظر المخطوطات على اختلافها وثبات مقادير ألفتها

هذا مثل آخر. ادفع لو ليد طبلًا وادقه كيف قرعه واضعاً إلى الأصوات التي يخرجها منه يبدو النتيجة. أليذك هذا الدق لا وعرك. وإن علا الدوي وكان المكان ضيقاً اضطرك إلى سد الأذان بل إلى الفرار. فارتع الآن من يدي التّر طبله وادفسه إلى ضارب حاذق. فما قولك في تأخير ضربه في نفسك. فكأنني بالطرب يسكرها بنشوته ولعلّه يستهزئ فتقوم وترقص. فما الداعي لهدن الانفصالين ؟ أليكون السبب كلمة قرع الطبل أو شدّة صوته أو حدته ؟ هيأت. وأما السبب هو أن الطفل لا يراعي الإزمنة. فتكون ضرباته سريعة أو بطيئة دون نظام ولا موازنة. أمّا الدقائق الماهر فهذا النظام هو قصارى بشيء يضرب في الزمنة مطبوعة ضربات محدودة لا يقع فيها ادنى خلل حتى يصعب ضربه نقصاً ويصير له أسوأ تأخير في نفسك أن كنت سليم الذوق. وعليه فتقول أن ضرب الدقائق موزون أو أنه ذو إيقاع

وايضاً ما الفرق حفظك الله بين الكلام المثور والنظم ؟ تقول أن الكلام المنظوم يأتي مطاباً لتناخيل محدودة فيكون موزوناً بعكس الثاني الذي لا ضابط لقرئب حركاته وسكاته. احسنت ولكن أتى لهذه مطابقة التفاضيل أن تجعل الكلام موزوناً ؟ كيف وجدت أن تكرر لفظة « مقارعين » ثناء أو ثلاث أو رباع بشر يون ؟ ألا ترى أن مرجع ذلك إلى الزمن ايضاً كما في الأكمة السابقة. وأي زمن ؟ زمن لفظ الحروف المتمركة وزمن السكوت على الحروف الساكنة. فإن كانت هذه الإزمنة متشابهة متساوية كان الكلام موزوناً ذا إيقاع وألا فلا وهاك مثلاً ثالثاً تأخذ من فن النساء. لا يخفك ما بين الشعر والثناء من

الإيقاع في الشعر العربي

٩٣٩

التناسب (١) وذلك ليس من قبل الغناء. لأن في انشاد البيت لا يُصدُّ بحذو الصوت أو ثقله ولكن من قبل الوزن. لأن النغمة مدّة أو زماناً « تشطُّ » (٢) أي تدوم فيه. وهذا الزمن يختلف فيكون ثلاثة قصير المدّة وثلاثة طويلها وفي كل ذلك درجات شتى. وإنما يكون الغناء موزوناً إذا كانت أزمته النغم محدودة في أدوار متساوية كما في الشعر. وليسان هذا الوزن « ينظر » أهل الطرب على آلة في وقت الغناء كي يوفي الغني الانشام حشماً من الطول أو القصر. وهذه هي فائدة الثغارات في الغناء والقرع يدلون على الوزن بإشارة اليد أو العصا أو بآلة يدعونها قياس الغناء (métronome).

فهذه الأمثال من شأنها أن تبيّن جلياً أن الإيقاع مرجعه إلى الوزن وأن للوزن ثلاثة أصول: (١) الأول (المدّة) وهي بذاتها غير محدودة تحتاج إلى ما يبينها من إشارة أو قرع آلة والأصل (الشيء) هو القرع المذكور فيكون في المشي والرقص وضرب الأرض بالرجل. وفي دق الطبول والنقر باليد. وفي الكلام قرع اللسان في النغم عند النطق بالحرف وفي الغناء أول النغمة. ويصح في كل هذه الأحوال أن يدعى نغمة على شبه إيقاع الغناء.

وقد عرّف الفارابي الثغرات حيث قال: « الثغرات أحد الثغرات التي تحيّل عبر منقصة » وقال أيضاً: « بداليت النغم (أو صوت لحن) التي تقع على أطراف الأزمدة المسماة إقامات ووقفات » وتحدّثها في السامع (هي) الثغرات « فيظهر من ثم أن الثغرة » تحيّل غير منقصة « لا زمن لها فهي في الزمن كالنقطة في المكان عند اصحاب الهندسة. أمّا الأصل (الثالث) فهو تساري الأزمدة في الأدوار أي أنك إذا انتقلت على عدد من الثغرات وعيّنت الأزمدة التي تتخلّلها فليكن أن تُعيد هذا المجموع كما هو بلا تشويش في ترتيب الأزمدة ولا زيادة ولا نقصان في مدّتها. وإذا قسمت الزمن إلى أجزاء محدودة ولم تحيّل السامع أدولاً كما قلنا فيكون الثغرة موزوناً نوعاً لكنّه ليس

(١) قال الحموي: إذا شرعت في التأليف (تأليف الشعر) نغّ بالشرع فإن الغناء مشابه الذي يجري فيه (مخالات علم الأدب: ٣١٧، ٣١٨).
(٢) ما نوردّه من اللفاظ والثغرات بين مكثّين أخذناه من كتاب صبي الدين السابق ذكره.

الإيقاع في الشعر العربي

بإيقاع خاطيء من هذه الأطوار التي عليها قسط يتوقف الإيقاع

ودونك شكلاً زسباً لك يبين معنى قولنا بجسلاً... ترى في الشكل الأول خطأ متواصلًا اشترنا و إلى المدّة ورسنا في الخط المذكور نقطاً هندسيّة لا تنقسم. فكما أن نقطتين تحدّان الطول كذلك نقرّتان تحدّان الزمن. وجعلنا الإصدا بين النقط بنسبة الأزمنة بين النقرات أي أن زمنين مساويين يشاكلها خطّان متساويان طولاً:

س ا ب ح د و ر ط ك ل ي

الشكل الأول

فلنفترض أن المدّة س ي تنقسم إلى أزمنة ا ب ب ح ح د د... قياساتها محدودة بنسبة ٢ و ١ و ٣... الخ وإن هذه الأزمنة دائماً متناظرة فليس هناك إيقاع

لأنّ إذا افترضنا عدداً معيناً من النقرات ١ مثلاً ا ب ح د تتخلّلها ثلاثة أزمنة موزونة بنسبة ٢ و ١ و ٣ ثمّ أعدنا هذه النقرات وزمتها بترتيبها ومقاديرها مرة أو أكثر بحيث تكون النقرة الرابعة من الجبة الأولى عين النقرة الأولى من الجبة الثانية والنقرة الأخيرة من الجبة الثانية عين النقرة الأولى من الجبة الثالثة وعلم أنّ جراً حصل في نظام النقرات ادوار متساوية « ا ب ح د » ثمّ « د د و د » ثمّ « ر ط ك ل »

فاذا ادرك القارئ ما سبق لا يصعب عليه أن يفهم التعريف الذي أتى به صفي الدين البغدادي حيث قال (١): « الإيقاع (٢) هو جماعة نقرات يتخلّلها أزمنة محدودة التقدير على نسب وارضاع مخصوصة بادوار متساوية يدرك تساوي تلك الادوار بميزان الطبع السليم »

ولا بأس أن تردك من هذا القليل فنذكر لك شيئاً من اجناس الإيقاع واتواع

(١) راجع الجبة الأبيوية (٣٤٤) p. 1891* (J. A.).

(٢) قد أطلقت لفظة الإيقاع أولاً على وزن النقاء والعلانية بالقر. وقد خرجها يعني ما يدعوه البرتاني (Rythme) فأنشأها في الشعر والرقص ودقّ الطبول

الإيقاع في الشعر العربي

٩٦١

اعلم أن الإيقاع يختلف باختلاف عدد الأوزنة أو القترات أو باختلاف مقادير هذه الأوزنة أو بكلا الأمرين معاً
والإيقاع على ضربين موصل ومفصل ولكليهما تقاسم قال صفي الدين (راجع نسخة باريس الوجه الثاني من الصفحة ٥٠): «كل جماعة قترات إن كان بينها أوزنة متساوية فأنه يسمى الإيقاع الموصل. وإن كانت متفاوتة فأنه يسمى الإيقاع المفصل»
فقال الموصل القترات ا ب ح د... في الشكل الثاني فإن بينها أوزنة متساوية

س ا ب ح د ي

الشكل الثاني

ومثل ذلك أيضاً مشية المسكر وقطر الخراب. وللموصل أنواع بحسب الزمن ا ب الناصل بين قتراته فإن كان الزمن يساوي واحداً أي إذا كان هو الوحدة المتخذة عياراً لقياس الأوزنة قيل للموصل «سريع المزج» وإن كان الزمن الناصل ضعف الأول قيل له «خفيف المزج». وإن كان ثلاثة أضعاف أو أربعة سمي «خفيف ثقیل المزج» أو «ثقیل المزج» وطباً يزيد الزمن الناصل نعتين من أي إيقاع كان على أربعة أمزاج سرية وألاً «لا تَحْثُ التَّوَهُّ الدَّائِقَةُ السَّحِيَّةُ» (١)

أما الزمن المتخذ عياراً أي الوحدة (unité) وهو ما سميناهُ «سريع المزج» فقد عرفوه بأنه المدة القاصية بين حرفي السبب الثقيل «تَنَ» إذا لُفَّظَ لفظاً متوسطاً أي بلا زيادة في السرعة أو اللبط. أو أيضاً هو مدة لفظ حرف متحرك لفظاً متوسطاً ت... إلخ (٢) يسمى أيضاً هذا الزمن الزمن الأول (٣) وعليه يكون قياس الخفيف تَنَ وخفيف الثقيل تَنَ والتثقل تَنَنَ (جِلْن) ويُقال له القاصية الصغرى لأن القاصية الكبرى هي قِيْلَن • أوزنة وهي كما قلنا قلية الاستمك (٤) وهناك جدول في أنواع الموصل

(١) رسالة اخوان الصفا ٩٦ راجع 346 et 345 J. A. I. C. ورسالة الفارابي (ap. Kosegarten) ١٢٨، ١٢٩ - واخوان الصفا ٩٦، ٩٥
(٢) ap. cel. p. 128 الفارابي (٣) *tempus primum des anciens*

الإيقاع في الشعر العربي

١١٢

سريع المزج	١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	ت ت ت ت ت ت ت ت
خفيف المزج	٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	ت ت ت ت ت ت ت ت
خفيف ثقل المزج	٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	ت ت ت ت ت ت ت ت
ثقل المزج	١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢	ت ت ت ت ت ت ت ت

(الشكل الثالث)

هذا في الوصل. أما في الفصل فتاة الترات ا ب ح د... كما وددت في الشكل الأول فأنها يتخللها لزمنة متضادة ويجعل الترات « ا ب ح » او « د ه » الخ يُسمى جملة والجملة موقفة أما من نظرتين او من ثلاث او من أربع وذلك في لزمتها المساواة وعلما بشرط ان يكون الزمن الفاصل بين جملتين أكبر من أي زمن كان من لزمنة الجملة. في المثل المذكور « ح د » هو الزمن الفاصل بين جملتين يساوي ٣ وهو أطول من زمي الجملة ٢ و ١. وهذه اقسام الفصل:

الفصل الأول

ا ب ا ب ا ب

جملة « ا ب » فيها فترتان زمن واحد وفيه أربعة أنواع يجتمع الزمن « ا ب » « ا ب » الخ الذي يساوي ١ او ٢ او ٣ او ٤

الفصل الثاني

ا ب ح ا ب ح ا

جملة « ا ب ح » فيها زمانان . وإن كان الزمانان متساويين كان الفصل هذا « متساوياً » وألا فهو « متفاضل » . ويختلف أيضاً باختلاف الزمنين

الفصل الثالث

ا ب ح د ا ب ح د

جلد « ا ب ح د » فيها اربع فقرات وثلاثة ازمسة ويشرح كل سابق ولكل هذه الانواع لهما. واصول في تركيبها لا تقادة من ذكرهما. وهذه الجبل هي كالاجزاء. في بيت الشعر منها تتألف ادوار الايقاع وهي كثيرة ابود المؤلفون بعضاً منها. وفي هذا القدر كفاية

وكأني بالقارى يوقفني عند هذا الحد فيقول : ان ما وصفته يصح عن تركيب الايقاع في النناء. ولكن يا ترى تؤدي معرفة ايقاع النناء الى معرفة وزن الشعر وايقاعه؟ جوابنا على هذا السؤال ان بين كلا الوزنين شيئاً عظيماً. قال صاحب الرسالة للراية من كتب اشولان الصفا (ص ١٩٣) : « قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض » اهـ. وقد صرف كل اهتمامي في ايضاح هذه المماثلة. قال ايضا القارائي (ص ١٩٣) : ان الاشعار ليس فيها موصل اصلاً. فبتفني الايقاع الموصل اثبت للشعر ايقاعاً مفضلاً وأدخل وزن الشعر في حكم ايقاع النناء. ولكن اذا كان ايقاع الشعر مفضلاً فدى اي نوع هو من الفصلات؟ او هل يمكن وجود ايقاعات مشتركة بين النناء والشعر. هذا سؤال لم ار جواباً عليه عند المروضين وان كان لاحد قرائنا معرفة به واطلعنا عليه كننا له من الشاكرين. ولا يظن ان في دوسي قطع المسألة انما مرادى الكلام عن بحر واحد ظهر لي ايقاعه. ولكن قبل بسط الكلام في هذا الشأن يقتضي علي تعديد الطريق بوضع تفصيلات أخرى لا بد من ايرادها

(ستأتي البقية)

الاقناع في الشعر العربي

لاب خليل اده اليسوي (تابع لـ جتي)

٢

قد مرَّ بك في المقالة السابقة (١٩٣٦) تعريف الاقناع عموماً وما له من حسن
الوقع في النفوس وكيف تقوم به حجة التلزم وقتنا أيضاً ان علم العروض لا يطلنا على
ايقاعات الابهج ولا يذكر قط قياسات الازمنة وطرق تنسيقها انما يكتبها بالظهار القريب
الذي يجب حفظه بين الاحرف الساكنة والمتحركة حتى يتألف منها كلام يذو سعة.
فكانت بسط لنا مادة الاقناع وطوى صورتها. وقد رأينا ان الطريق الى كشف هذا
السر ان نقابل بين الشعر والقناع. فلما نجد اتفاقاً بينهما في تأليف ايقاعها ولذا ذكرنا
بعض اصول الاقناع التثاني فبقي علينا ان نرى مطابقتها للشعر ان لم يكن

ولقد كان الامر سهلاً علينا جداً لو ظن العروضيون بعد كلامهم عن اصول الاقناع
التي هي كالاجزاء. تفرغ منها الأدوار وواضعوا لنا تلك الاجزاء. وشرحوا الأدوار
بالتفصيل ليُعرف من اي اصول يتألف كل دور منها (١٠٦) ثم ما يزيد الصعوبة اختلاف
المسمى مع مطابقة الاسماء. ليس القوم مثلاً صورة واحدة وقياس واحد عند المؤلفين

(١) لم يدخل القارائي من هذا الامر لكن القصة التي ترجمها كُسترنن ناعمة. ثم في كلام المؤلف اجماع

الابتعاد في الشعر العربي

١٠٢٧

هذا وأول ما يتحتم البحث عنه هنا طريقة العرب لقياس الأوزان في شعرهم. ولما كانت هذه الأوزان كما يتبين هي لزمنة الحركات والسكنات أي لزمنة مقاطع الحروف يمكن تحويل المسألة إلى هذه: كيف تقاس المقاطع في الشعر العربي. أما المقطع (syllabe) فهو كما جاء عند الأصوليين على نوعين: حرف مع حركة نحو: «ب ن» تدعوه «المقطع المتحرك» أو حرفان ثانيهما ساكن وتدعوه «المقطع الساكن» نحو: «ب ن» ما. وذلك وفقاً لاقطار الفناء. وفيه أيضاً التفرقات المتحركة والسكنة (١).

واعلم أن لقياس المقاطع طريقين: فبما أن تسعيرها متساوية. ولما غير متساوية. فإن كانت المقاطع متساوية رجع قياس مقاطعها إلى عددها ليس إلا. فتساوى جتان زمناً إذا تساوى عدد مقاطعها. والنظم في هذه الطريقة يدعى مقطعي (versificati- tion syllabique). ومن هذا الجنس النظم الفرنسي.

مثال ذلك البحر المعروف عندهم بالإلكندري (vers alexandrin) فهو عبارة عن ١٢ مقطعاً متساوياً تنقسم إلى شطرين

C'était | pendant | l'horreur | | d'ajou | profonde | nuit

فلا فرق بين هذه المقاطع من حيث لزوجتها

أما المقاطع غير المتساوية فلا يلتفت فيها إلى العدد بل إلى القياس ويدعى النظم البني عالياً قياساً (versification métrique) مثالة النظم عند القدماء اللاتين واليونان فإن اتخذت مثلاً البحر الذي يدعونه مئسراً الأجزاء (hexamètre) نجد أن مقاطع قسمين سريعة (ب) وقياسها زمن واحد. وبطيئة (ـ) وقياسها زمان ثم إن كل بيت من البحر المذكور يتألف من ستة أجزاء متساوية وكل جزء من ثلاثة مقاطع بلي. فسريرين (ـ ـ ـ) يدعونه اصباحاً (dactyle). فيكون البيت على هذا الشكل:

(ب) ـ ـ ـ | ـ ـ ـ | ـ ـ ـ | ـ ـ ـ | ـ ـ ـ | ـ ـ ـ

ويستطع مقطعة الأخير. ويجوز في كل الأجزاء إلا الخامس بذلك المقطعين السريعين

(١) قال الفارابي «طبعة كسطنطين ص ١٥٠»: «والفقرات التي تنقيا وقتها فسميها العرب «الفترة الساكنة» والتي لا تنقيا وقتها ولكن فيها حركة إلى تنقيا أخرى يسمونها «الفترة المتحركة»

الإيقاع في الشعر العربي

١٠٢٨

يُقطع واحد بطي فيصبح الجزء الأصلي مرتفعاً من طيتين (— spondée). وسبب جواز ذلك أن عدد أوزنة الجزئين (—) و (—) مع اختلاف عدد مقاطعها يبقى ثابتاً لا يتغير فهو في الأول $١ + ١ + ٢ = ٤$ وفي الثاني $٢ + ٢ = ٤$ وأعلم أنه يجوز اتفاق عدد المقاطع واتساعها فيتولد جنس ثالث من النظم يجمع بين الطريقتين وهو أبعد بأن ينظم بالنظم القياسي

فإذا ثبتت لديك هذه القدمات عن النظم القطعي وعن النظم القياسي سألتنا عن الشعر العربي أيدخل في النوع الأول أو حُتُّ أن ينظم في النوع الثاني ؟
لا شك أن الشعر العربي ليس هو قطعياً قطعاً مثال ذلك هذين البيتان لابن الفارض :

يا سأكتي غيداً ما من وجعٍ لأسيرٍ يلفي لا يريد سراحاً
فإذا ذكرتمكم أبيل كائنٍ من طيب ذكركم نُفيت الرماح

فإن مقاطع البيت الأول تبلغ خمسة وعشرين عدداً. أما البيت الثاني فعدد مقاطعها سبعة وعشرون. وكذلك يختلف عدد المقاطع بين الشطرين الأولين والآخرين. ثم إن هذا الاختلاف بين عدد المقاطع لا يقع في كل البيوت ولذلك قلنا أن الشعر العربي ليس هو قطعياً قطعاً. ولكن هذا يكفي لبيان قولنا أن المقاطع فيه لا تُعد قطعاً بل تقاس أيضاً. ثم وجود التناوب في النظم العربي يدل على ذلك صريحاً. وقد عليه ما نقلناه سابقاً عن الفارابي (ص ٩٤٣) أن الشعر العربي ليس فيه إيقاع موصل أصلاً.

فإن كان للمقاطع في الشعر قياس تُرى ما هي الرتبة إلى معرفة ؟
أعلم أن في تنويع المقاطع وتقسيمها إلى متحركة وساكنة دليلاً على أن أوزنها تختلف وإن أوزنة المقاطع الساكنة أطول من المتحركة لأن الساكنة (كلا وبئ) تدرك في الحقيقة من مقطعين أولها متحركة ظاهر الحركة محسوسها والتاني خفي الحركة مبطتها كالرف المثلث عند الترغ (syllabe muette). والحق يقال أن الحرف الثاني لو لم يكن متحركاً يضي الحركة لاستعماله في الكلام. وكأني بك تقول أسمع لك بأن المقاطع الساكنة أطول من المتحركة ولكن هل

للمقاطع الساكنة قياس واحد وكذلك هل للمقاطع المتحركة قياس واحد وما هي النسبة بين القياسين

أجيب أن تساوي الأوزنة في المقاطع الساكنة كما في المقاطع المتحركة ونسبة الأولى إلى الثانية يظهر مما سبق إيرادُه من الإيقاع الثاني (١) لأنهم كما أقاموا مقطع «ت» مقام الزمن الأول سريع المزج ومقطع «ن» مقام الزمن الثاني خفيف المزج اعتبروا في الواقع مقطع «ن» كقطع «ت»

ولكن أصبح هذه القاعدة في الشعر كما في التنا. ١ أجيب أنها تصح في بعض البحور كالكمال مثلاً والوافر فإن عدت التفاعيل الأصلية فيها أو الجزوات الأوزنة وجدت عدد الأوزنة مساوياً على حد سوى فالكمال مثلاً تفاعيل الأصلية «مُتَعَالِنُ» ست مرّات فيها خمسة مقاطع ثلاثة منها سريعة «مُتَع» تساوي ثلاثة أوزنة ومقطعان بطيئان يساويان أربعة أوزنة والمجروح ٧ أوزنة. فإن بدلنا «مُتَعَالِنُ» بما يجوز فيها أي «مُسْتَعَالِنُ» لم تختلف الأوزنة بإسقاط الفتحة الثانية. وهي إيقاع الشعر محسباً لأن جماع عدد الأوزنة من الشروط اللازمة للإيقاع الوزني. فلا بأس إذن من اقامة «مُسْتَعَالِنُ» بدلاً من «مُتَعَالِنُ» وعدد أوزنة كليهما سبعة. وكذلك في الوافر يصبح اقامة: «مُتَعَالِنُ» عوضاً عن «مُتَعَالِنُ» تساوي عدد أوزنتها مع اختلاف عدد المقاطع

وإن اعترض علينا أحد أن «مُتَعَالِنُ» و«مُتَعَالِنُ» يدخل عليهما زحافات أخرى فتصيران مثلاً «مُتَعَالِنُ» و«مُسْتَعَالِنُ» فيختلف عدد الأوزنة في البيت بدخولها. اجبتا أن هذه الزحافات غير مأثورة محسباً ضرباً من الشذوذ أو بالأحرى من الخلل

ولكن إن صح هذا القول في التناوب عن بعض البحور ليس الأمر كذلك في غيرها فأتينا نرى البسط مثلاً المركب من «مُسْتَعَالِنُ» «عَالِنُ» مرّات يبلغ عدد أوزنته ٢٨ زمناً. لكنه يجوز في تفاعيله «مُتَعَالِنُ» بدلاً من «مُسْتَعَالِنُ». و«فَعْلُنُ» بدلاً من «عَالِنُ» يسقط زمن من كل جزء. فتختلف الأوزنة ويتلاشى الإيقاع وهذا خلل فادح. فأتقونا؟ انكرونا القاعدة فاسدة مطلقاً؟ كلا وقد رأيناها صحيحة على

(١) راجع ما قيل سابقاً (ص ٩٩١) عن سريع المزج وخفيف

الإيقاع في الشعر العربي

لأب خليل إدّه اليسوي (تابع لاسبق)

١

من جهة الأيقاعات التي أوردتها صني الدين البندادي في رسالته الشريفة دور
خاتمي يسمى الرمل هذه إحدى صوره :

فَمِلَانْ فَمِلَانْ فَمِلَانْ فَمِلَانْ

٢٠٢-١-١٠ ٢٠٢-١-١٠

(١) كأنّ المرثا في أوّل خطاها إلى الزمن ينطّ مستعم وال الترات ينط وكأنّ حيا بالاضمار
هكذا هذه الخطوط وكأنّنا عن الأتمة ومقاديرها بالانحداد. وكذلك كان يجب أيضا في آخر كل
دور رسم أوّل فترة من الدور التالي لأنّ تحديد كل زمن يقتضي فترتين. ففترتنا عن رسما صليا
وامتريتها شذرة

الابتاع في الشرع الربوي

١٠٨٤

فكون جملة هذه الأزمات ١٢ زمناً. ثم في الشرع أيضاً بحرٌ يقال له الرمل يأتي مجزؤه على هذه الصورة عينها: «فَلَانٌ فَلَانٌ» بعد دخول الزحافات المائسة عليه فلا أرى بدءاً من القول أن لدور الرمل في الثناء. وليرى الرمل في الشرع أيضاً واحداً. ولنا في شهادة الصبان (١) ما يؤيد هذه النتيجة فائدة قال في كلامه عن أصل تسمية بحر الرمل أنه دعي بذلك «لأن الرمل هو قوع من الثناء. يخرج على هذا الوزن» يؤيد وزن الرمل الشرعي

فإذا ثبت أن للرمل في الشرع والثناء. وذاتاً واحداً يمكننا أن نعرف لزمنة المقاطع في الرمل الشرعي أعني أنها تتوالى على هذه الصورة:

فَلَانٌ فَلَانٌ

٢٠٢٠١٠ ٢٠٢٠١٠٠

فترى أن لزمنة كل جزء ستة

لكن الكل يعلون أن «فَلَانٌ فَلَانٌ» (٢) تقومان مقام «فَلَانٌ» فيجب اخذ وفقاً لا قطعاً عن ضرورة تساوي الأزمات في الأجزاء. أن يكون قياس كل من «فَلَانٌ فَلَانٌ» و«فَلَانٌ» ستة أزمات أيضاً. ولكن كيف نقسم هذه الأزمات الستة بين مقاطع كل جزء

أما فَلَانٌ فوجه تقسيمه ظاهر:

فَلَانٌ

٢٠٢٠٢٠ = ٦ أزمات

أما فَلَانٌ فأنه على حسب التماس السابق يساوي ستة أزمات فكون زيادة زمن في الجزء خلافاً إذا تكرر في البيت كما مر. وعليه فطلبنا قياساً آخر لحل الشكل فنقول: إذا تأملنا كيف تحولت:

فَلَانٌ ٢٠٢٠١٠٠

فَلَانٌ ٢٠٢٠٢٠٠

ال:

وأبينا أن الفترة الثانية من الأصل سقطت واختلط زمنها بالزمن الأول فصارا زمناً

(١) راجع شرح الصبان على منظومتي في العروض ص ٥٥

(٢) ولم أذكر «فَلَانٌ» مع كون فترتو ستة أيضاً وذلك لأن فترتو (١٠٢٠١٠٠) مختلفة تغيرت في الابتاع ولذلك أحمل استعارة

الإتياع في الشعر العربي

١٠٨٦

الزمن الأول = ١ سريع المزج والزمن الثاني = ٢ خفيف المزج . قال القارلي بعد ذكره الإتياعات الموصولة التي يلي نقراتها وقعات^(١) :

« أما الموصولات التي لا تنقب نقراتها وقعات فهي صفان أحدهما هو الذي ينقب نقراتها أسرع نقطة بين نقرتين (وهو الزمن الأول) والثاني هو الذي ينقب نقراتها حركات « إبطاً من أسرع نقطة شكك بينهما » (يريد إبطاً من الزمن الأول) « وأسرع من نقطة تمتد منها وقعة بعد نقرة » (أي أسرع من الزمن الثاني). وهذا الثاني « متوسط » في زمان أخف الموصولات (وهو الزمن الأول) وبين السادس من ذوات الوقعات (٣) (يريد الزمن الثاني) »

فيظهر صريحاً من هذا القول أنه يوجد وزن قياسية متوسط بين ١ و ٢ أي ١ ١/٢ . فإن كان الأمر كذلك في إتياع النضاء فما المانع من قبول زمن متوسط في إتياع الشعر تقاس به المقاطع وإن كانت ساكنة

وأما الزمن الأسرع فلا حاجة إلى إيضاح امكانه فهو ظاهر كما مرّ بك وعلى هذا البديل بنى العرب قولهم عن الزّوم والاشيام والاختلاس

(قانتدن) يظهر مما سبق : أولاً أن الطريقة لمرة الأدوار الشعرية يمكن الوقوف عليها بمرقة ما جاء من إشتياها في الأدوار المتأنيّة . فترى مثلاً أن الدور الثقيل الأول حدد صفي الدين البندادي يتألف من ١٦ زمناً

مَقَاعِلُنْ قَمِلُنْ قَمِلُنْ قَمِلُنْ
٢٠١٠٢٠١ ٢٠١٠١٠ ٢٠١٠٢٠١ ٢٠١٠١٠٢٠

فإذا قلناهُ بميزد البيط مع ما يجوز فيه من الإحافظات وجدنا بين الإتياعين تشابهاً لا نظنّه وقع على سبيل الاتفاق ليس إلا

وكذلك اورد صفي الدين دوراً آخر مركباً من ١٦ زمناً يدعوهُ خفيف التثيل هذه تقاعلة

قَمِلُنْ قَمِلُنْ قَمِلُنْ قَمِلُنْ
٢٠١٠١٠ ٢٠١٠١٠ ٢٠١٠١٠ ٢٠١٠١٠

وهو كما ترى نفس الحجب من بحر التندارك . ثم يصح هنا في « قَمِلُنْ » ما قلناهُ

(١) راجع الصفحة ١٤٦ من طبعة كسطنطين

(٢) اطلب أيضاً ما يقوله القارلي في هذا المعنى (ص ١٢٩) وفي باب التمهيد (ص ١٧٥) وراجع أيضاً رسالة اخوان الصفا في الموسيقى (ص ٩٠)

عن «فِيلَانْ» اعني أنْ فِيلَنْ يُبدَل بِفِيلَنْ وَفِيلَنْ حِكْمًا يُبدَل فِيلَانْ بِفِيلَانْ
وَفِيلَانْ لِتساوي الأئمة في الحائتين (١)

ثانياً أن التنايل التي يدعوا العروضيون اجزاء أصيلة لا يصح فيها هذا الاسم
ألاً ظهراً من باب الاصطلاح. ولما كُنْها أصيلة من اصل وضعها فذلك لا يمكن القطع
بجزءها. ولقد تبين لك من قولنا في بحر الرمل أن أصله في وضع الشعراء «فِيلَانْ»
لا «فِيلَانْ». وليس هذا مناقضاً لقول الحليل واضع فن العروض لأن هذا الامام
كانت غايته في اتخاذ هذه الاجزاء أن ينهج طريقاً سهلاً لتعليم صناعة النظم وتسهيلاً
لحفظها وتقريباً لمودعها فحصل هذه التنايل اصولاً واعتبر التغيرات الواقعة فيها
كحركات منها مأثومة ومنها غير مأثومة. لكنه لم يحصل بكون هذه التنايل هي
الاذن «الأولى» التي وضعها الشعراء قبله وقرعوا منها بالمخافات بقية الاجزاء.
ومن لوثأوا هذا الرأي فبها العلامة دي ساسي المستشرق الشهير في كتاب العروض
الذي جعله في آخر غراممطيقته. ولذلك لم نشأه دوائر العروض اساساً لجشاً من حقيقة
الإيقاع

■

يحي علينا تسعة كلاماً عن الإيقاع أن نضيف إليه شيئاً مما يدعو الترجيح «الزمن
القوي» (ictus, temps fort) ووجه تسميته بذلك يقرب على ما مر بك من أن
الإيقاع جمة ائمة متساوية محدودة بالتو تتعاقب بأدوار متساوية فلا بد للسامع أن
يتر هذه الأدوار بسهولة ولذلك اعتادوا أن يقرأوا نغمة أشد في لوائل الأدوار فسموا
زمن هذه النغمة الأولى «الزمن القوي» (٢)

والزمن القوي لا يختص بإيقاع التنا. فقط بل يكون في إيقاع الشعر أيضاً فإن
التشد يشدد القطع الذي يقع عليه هذا الزمن القوي وهذا التشديد يدعو الترجيح
(accent métrique) توافقاً عندنا لفظة «النغمة» (٣). وفي الوزن اللاتيني واليوناني

(١) وضح عن فِيلَنْ ما سألني من التبرة وموضعها من فِيلَنْ لأن «الرمل كالحب» كما
قال ذلك ابن السكيت في غريب اللغات (ص ٢٩٠)

(٢) وادركني بعضهم أن الزمن القوي عند الاقدمين كان في آخر كل دور

(٣) التبرة في استعمال القراء والمثبتين وضع الصوت على احد مقاطع الكلمة. ولذا كان

الإيقاع في الشعر العربي

١٠٨٩

إذا واصلت التفر لا تلبث الأدوار أن تتوالى كما هي بنائها فلا يتغير اثن الإيقاع (١).
 ودأبي القاراني أن لا يتبدى التاجر من أول الدور كي يجلس السامع تلقاً بما سبق
 (راجع قوله في طيبة كشافات ص ١٦٦). وعليه فلا يسبق القول أي نقرة هي أول
 الدور من مجرد وقوفنا على قياسات الأوزنة وتنظيمها. ولكن إذا ما قابلنا الشكل
 الثالث مع الأول لعلنا نبتدي إلى الصواب فإن التفر فيها يتبدى بأوزن عينه ولكن
 يختلف الثالث عن الأول بسقوط النقرة الثالثة والرابعة والخامسة والسادسة والثامنة من الشكل
 الأول. ثم إذا تأملنا الشكل الأول أو الثاني وأيضاً أن الدور يتألف من دواوين
 متساويين أعني أنك تجد بعد أربع فقرات أو أربعة أوزنة متوالية أي كانت أربعة
 أوزنة أخرى هي عين الأولى الخ. ولذلك قالوا في استعمال التفاعيل «مُتَقَبِّلٌ مُتَقَبِّلٌ»
 أو قَبِلَاتُنْ مَرَّتَيْنِ. وعليه يمكننا القول وصفاً لما ذكرناه عن النقرة القوية والنتية التي تواقعها
 في لفظ التفصيل أن في كل أربع فقرات نقرة قوية أو في كل جزء مثل مُتَقَبِّلٌ بقية
 ولا يتغير مطلقاً محل ذلك «الزمن القوي» أو تلك النتية في الجزء. أعني أنه إذا وقع
 على مقطع «مف» من مُتَقَبِّلٌ في أول جملة وقع عليها دائماً في بقية الأجزاء. لأن كل
 هذه الجمل متساوية فيكون بين النتية والنتية بعد ٢ أوزنة.
 فينتج من كلامنا أن في كل دور من الرمل يرتكبان بعدهما من بعضهما ٩ أوزنة.
 فإن كان الأمر كذلك وجب وجود هاتين النقرتين في الضرب بمتنفي الشكل الثالث

(١) ومن ثم ترى أنه من الممكن وقوع اختلاف في الأجر دون اختلاف الإيقاع. وهذا
 ما أرادوه العروضيون يوضحه دوائر العروض فإن لكل دائرة إيقاعاً واحداً بشل مدّة
 أجر على حسب عدد الفقرات. قال القديس أغوستينوس في تأليفه من الموسيقى (ك ١٣): «كل
 عمر إيقاع وليس كل إيقاع جزءاً» لأن الإيقاع هو توالي أدوار لا يُمدّد مدداً واحدة البحر قائم
 يتضمن مدداً سطوفاً من هذه الأدوار ولذلك ساء القدماء *metron* وترجمه القديس المذكور
 بلفظة *mensura* أو *mensio* أي قياس. وعليه فيصح لك أن الزل مثل وعجزوا إيقاع واحد
 لأنها لا يختلفان إلا بعد الأجزاء وكذلك لا تختلف الإقامات الآتية تساوي إزمتها:

قَمَلَاتُنْ قَمَلَاتُنْ قَمَلَاتُنْ... الخ
 — مَفَا يَلْ مَفَا يَلْ مَفَا يَلْ... الخ
 — مُتَقَبِّلٌ مُتَقَبِّلٌ مُتَقَبِّلٌ... الخ
 — مُتَقَبِّلٌ مُتَقَبِّلٌ مُتَقَبِّلٌ... الخ

الابتاع في الشعر العربي

١٠٩٠

لأنه من جهة لا يختلف عن الآخر ألا يسقط بعض التثنية ومن جهة أخرى لا تسقط فيه التثنية لمنظماً شأنها وهما كمورد الضرب في الابتاع. والحال ليس بين الشعر الباقية في الشكل الثالث إلا التثنية الثانية والرابعة اللتان بينهما ستة لزمته إذا هما التثنية التوئين يناسبها في التفاعل التاء في «مُتَعَلِّين» والفاء في «فَعَلَّان» فالثنية تكون اخذ على هذين الحرفين. وفي التثنية يتكبر من «فَعَلَّان» كما في الرمل فينبغي أن يقرأ الصوت على أول كل جزء منه (١) مع مراعاة لزمته المقاطع كما قلنا. مثال ذلك :

رُبَّ رَكْبٍ قَدْ أَتَاوْا حَوْفَا | يَشْرُونَ آا حَنْرَ بِلَا | ه الزلال !

وقد اشترنا إلى التبعة بلامه (١) فوق القطع الذي «نمسه قوي» لما التقطه في آخر الشطر فهي عبارة عن سكوت يساوي زمينين. وزمن السكوت اعتباراً في الابتاع كما لا يخفى (٢)

هذا وكان يود أن تؤيد قولنا عن حقيقة وزن الرمل وخصوصاً من حيث التبعة بشواهد من الاطنان العربية القديمة الشائعة حتى الآن في الشرق فلا شك أن قسماً عظيماً منها يتداوله أهل الصناعة بل جمهور الشعب (٣). وأنت لا تأس من بلوغ ربنا إذا ما أتم حاضرة الأب كونهت الدروس التي يشرها عن فن الوسيقي بين لعرب. وما يضمن لنا نجاح مساهمة طول باه في العلوم الموسيقية مع معرفته لمادته لشرقيين وآدابهم. ارشدنا الله وأياه إلى كل قول صواب



- (١) من شأن التبعة أن تعد الصوت غالباً. ولعل ذلك هو الداعي لإبدال فَعَلَّان فَعَلَّان
- (٢) إذا قلنا هذا الابتاع بالأذان الشائعة في اللغة العربية وجدنا أنه هو الوزن المسعى
- بهم بالمثل (mesure à 3 temps). لأن مرجع المخرج عندهم بثابة ما يدعون (croche)
- (٣) أن سرعة الحدا. القديم تؤذي بنا إلى معرفة ابتاع الرجز. ورد في كتاب الاناني
- (طبعة مصر ١٩٣٤) «... ما تقولون في «الرجز بين الحدا» «... قالوا: لا بأس به عندنا.
- قال: قلنا الفرق بينه وبين التثنية... الخ». وجاء مثل ذلك في مروج الذهب للمسعودي (طبعة
- پاریس ١٩٣٨) في حلة قول عبد الله بن خرداذة العظيمة للشمس

معرض
القاهرة الدولي التاسع عشر
للكتاب

٢٠ يناير - ٢ فبراير
١٩٨٧



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الواقع الأدبي

• تجربة نقدية

- حضرة المحترم
أو أئمة السردى الأيديولوجي

• مناقشات

- تشكيل قضاء النص في «تراثها زعفران»
- حراكية الواقع الأسطوري في شعر حسب الشيخ جعفر

• مراجعات

- ملاحظات حول مسألة العلاقة
بين الكم والنبر في الشعر العربي

• رسائل جامعية

- شعر المقاومة
منذ الحرب العالمية الثانية

«حضرة المحترم»^{*}

أوانسنه السردى الأيديولوجى

محمد إسويرتى

« وقال يخاطب ربه :
— الخفى لى أفكارى يارب ، إياها قاسية
مثل الحيلة ، وهى جزء منها ليس ... »
نجيب محفوظ
« حضرة المحترم »
ص : ١٣٣

مشروع منهج نقدى : يعرض الخطاب الروائى « حضرة المحترم » لتجيب محفوظ سيكولوجيا ، وفلسفة ، ورواية ، شخصيات إلى العالم ، مزجاً السارد عن وعيها ولا وعيها المتجسد فى سلوكها العمل الدال . والرواية إذ تدخلنا ، بوصفنا قراء ، إلى وهى هذه الشخصيات ولا وعيها ، فى علاقاتها ، وعلاقاتها بالقضاء والزمان ، إنما تكشف فى الآن ذاته عن سيكولوجيا السارد ، وفلسفته ، ورويته للعالم ، متجلية فى أحكامه التقويمية ، ووجهات نظره فى جميع الشخصيات ، سواء الدائمة الحضور أو الكثيرة الغياب ، وفى وجهات نظرها المتغيرة حسب الأحوال والقروء ؛ إذ من خلال مقول السارد يبدو اللا مقول .

والإنشائية المطروحة هى كيف يتعامل الناقد مع ثنائية الشخصية والسارد لتحقيق الحدادة فى النقد العربى الطامع إلى تحديث أدواته الإجرائية ؟ غالباً ما كان النقد القديم يتبع الشخصية ويحمل السارد . ويسير النقد البنىوى التوليدي فى الاتجاه نفسه ، مضيقاً الاهتمام بملاقى الشخصيات ، دون أن يعير السارد أى اهتمام ، إلى أن برز الاتجاه البنىوى بعد الشكلاش فاهتم بالبنية السردية ، وزاوية الرؤية ، والمتطور السردى ، ووجهة النظر ، والمكونات الروائية من فضاء وزمان وشخصيات ، أو ما أسماه الحكاية والمحكى ، إلا أنه يؤجل الحديث عن السارد ، والمسرد له . وإننا لنقترح — لتحديث نقدنا العربى — رصد علاقة أخرى بنوية وجدلية ، هى علاقة السارد بالشخصية ؛ فبما أن السارد يصاحب الشخصيات فى حركتها على طول الرواية ، وبما أنه يشكل الظل بالنسبة للشخصية ، فبنيى أن يكون الاهتمام شاملاً لكل من السارد والشخصية فى علاقاتها . كيف ؟ ليصرح بالكسار الشخصية ويسكت عن أنكار الرواى ؟ أيكشف الناقد عن وجهة نظرها ويلتزم الصمت عن وجهة نظر السارد ؟ إذا فعل فهو أحادى البعد : إن اختيار إحدى الحالتين دون الأخرى أمر مستحيل ، لأنه مهما حاول فإنه سيمجرز لا محالة ، لأنها مترابستان ومتلازمتان ، وكثيراً ما تنصهر هذه فى تلك ، لأنها وجهان لعملة واحدة : الخطاب الروائى . إن العلاقة بينهما جدلية تتناول وكل أحادية وثنائية .

* نجيب محفوظ ، حضرة المحترم ، ط . دار العلم ، بيروت ١٩٧٧

وهذا المشروع التقدي غير ثنائي ، مادام ينصف صرح كل ثنائية في طموحه أن يكون جدلياً يتعامل مع كل ثنائية بما هي وحدة ، أي بينة جدلية ديناميكية . إننا سندرس ، مثل « هوريت كونه » ، علاقة السارد بأي شخصية على مستوى الحكاية والمحكى . هذه العلاقة يعرض وجهات نظر السارد من خلال وجهة نظر الشخصية ، منذ المحكى الابتدائي حتى نهاية الرواية . وهو منح عظمى ينوي جعل يمكن . ونحن إننا ننتقده في نقد الأعمال الروائية لأنه لا يتواءم والأحادية (تناول الشخصية وحدها) ، ولا يترنم والثنائية (تناول الشخصية وحدها ثم تناول السارد وحده) ، بل هو يترنم بين الشخصية والسارد منذ الشروع في الممارسة التقليدية . والنقاد ، في واقع الأمر ، إن يفتخروا في الحديث عن إحدى وجهتي النظر حتى يجد نفسه يتحدث عن الأخرى . والفصل بين الشخصية والسارد لا يتأتى سوى في التفتير التقدي أو أما في الممارسة التقليدية ، فكل فصل بين مكونين هو تشويه لها معاً .

إن سارد « حضرة المحترم » يحمل وجهات نظر الشخصية هي الأطروحة ، ووجهة نظر شخصية أخرى أو وجهة نظره هي التقيض في معظم الرواية . وإن يفوتنا ، ونحن نستجلبها ، أن نبرز للمقاطع السردية القليلة التي تطابق فيها وجهات نظر الشخصيات مع وجهة نظر السارد . ولا يسمننا في هذه الحالة إلا تشكيك التركيب/ الأطروحة الجدلانية بينهما بجلاء ، لأن التقيض يتوارى في الخفاء . إن السرد يحمل ضمنيًا اللا سرور ، ووجهة النقاد هي إنتاج خطاب تقدي يبرز اللا سرور من خلال اللا سرور ، إلى أن يقبض له نقد النقد ، الشيء هو التقيض الضروري و للتركيب/ الأطروحة الجدلانية . وتتظاهر الشخصية في الرواية بالغة التي تشكل بصيغها المختلفة سيميائية* إيديولوجيتها الرسمية ، وليدولوجية السارد المستقلة ، كقول السرد ، والحكي ، والمفص ، والرواية ، والمحكى والحكاية ، ووجهات النظر ، وأحكام القيمة ، والحلف ، والخياب ، والصمت ، وزاوية الرؤية أو المنظور السري ، والرواية بضمير الغائب التي تشير إلى وجود راو ، وشخصية ، وتقاربه يمكنين ومحتملين . والمعلم المعاصر الذي يساعد على استجلاء مظهرات الإيديولوجيا هو السيميائية ، والجهاز الفصامي ومصطلحاته الإجرائية ، الذي اختزل فليب هلمون في مصطلحه التقدي ، الذي أسماه شعرياً المعيار⁽¹⁾ .

تطهيرات الإيديولوجيا :

تتمظهر الإيديولوجيا في الخطاب الروائي في عدة صيغ ، وتتجلى آثارها في إشارات عدة : في العقيدة الدينية وميثاقها ، في الأخلاق ، في السلوكيات الخاصة لها ، بعد تشكيلها للنفس ، والذهن ، والوعي ، والألاوعي ، وفي تحريف رغبات الذات الطبيعية والذكاء الناتجة عن الرغبات ، وفي العقلانية ، والثباتية ، والرومانسية ، والفردانية ، والسلفية ، والماضوية ، وإرادة الفرد للفرق ، والسلطة ، وفي الحرافة ، والأسطورة ، وفي تقليد الذات ، والفرد ، والحكومة وخطابها ، وتوحيدها مع الآله والمقدسات ، فتتمتع هذه بتلك ، وتتمتع المحمود ، وتلاشى التخوم ، ويحل خيال

* استخدام مصطلح « السيميائية » في هذا السياق عمل عهدة الكاتب (التحرير) .

المؤذج* هذه في تلك ، فيتعمد التمييز ، وفي تقسيم الناس إلى مستويات ، وأصناف ، ومراتب ، وفق معيار التراتبية ، فيقتلس تبعاً لذلك المال ، وورس المال ، والعمل ، والملكية ، والأشياء ، والبشر ، ويتنبأ الإنسان ، ويزيد في الراحة ، والحياة ، والحب ، والجنس ، والعلم ، والتحرير ، والحرية ، والمعرفة ، والسياسة ، والفلسفة ، والأدب ، والفنون ، والحقوق ، في إطار الخوض للمعابر العقل ، ومقاييس العقلانية القائمة ، والتخل عن الطوبوية المكننة المؤسسة ، سعيًا وراء طوبوية عمالة لا أسس لها ، ونسيان الجسد وشروط بقاءه ، والقلب وعواطفه ، والجنون وشوهره ، والشغب وإرادته في التغيير وتعظيم الأساق ، ورغبته في التحول ، والتوقف بالقول والفعل المستول . وتتجل الإيديولوجيا أيضاً في التقييم انطلاقاً من قواعد ومحكات ، وفي شكل لغة ، وأقوال ، وآراء ، ووجهات نظر ، وأفكار ، ونظرات الشخصية أو السارد ، ونظريات ، ومعرفة ، تقنية ، وجمالية ، وصناعية ، وفنية ، وثقافية ، ومهنية ، وكتابية ، وإنشائية ، تنضج للقوانين المسطرة ، وللاعراف ، والأوضاع ، والمسواضعات الاجتماعية ، والأفراق ، وروى السلام ، والفلسفات ...

شخصية الشخصية الرئيسية :

في الصفحات الأولى من رواية « حضرة المحترم » يقدم السارد الخطاب الإيديولوجي السائد كأنه إشارة signe مكتوبة على لافتة . وتلعب هذه الإشارة في الخطاب الروائي وظيفة إشارية مكففة ، كما تلعب اللافتة في الحياة الواقعية الوظيفة ذاتها ، فهي تقرأ ، وتحفظ ، ولا تحلل ، ويسير القارئ العابر وفقها دون مناقشتها . إنها تبدو كأنها مثل ، أو حكمه ، أو قانون ، أو وثيقة إدارية ، أو مذكرة رسمية ، وتتخذ شكل جميع الصيغ التعبيرية القصيرة ، الثرية والشعرية . وإن هذه الإشارة لتشكل في الرواية أفق انتظار بالنسبة للقارئ . ونظراً للعلاقة الجدلية بين فن التخييل والواقع ، فإن الإيديولوجيا الرسمية تلقى بهذه الإشارة كما يلقي الفلاح بالبذرة ، أملاً في أن تنضج وتؤتي أكلها ، في أرض وعى الناس حتى تنمو ، وترعرع ، وتنضج ، وتثمر في لا وفيهم ، لتجني هي بعد ذلك ، وبسهولة ، ثمارها ، ولا يحيا حينئذ مصير الساترين والمعلمين وفقاً لهذه الإشارة الخطيرة في بساطتها . والسارد الراعي بهذه الإشارة ويخطوبها هو الذي يتكفل (تحت ظل الإيديولوجيا المستقلة ، التي يسهم الانتباه إليها ، إلى جانب الثقافة الراسمة ، والتراكم المعرفي ، في تجهيزها وتوجيهها في وجهه ، الذي يصارع لا وعى المؤجلين التفتيشيين بالإيديولوجيا الصنم) بحمة كشف أثر الإيديولوجيا السائدة الخطيرة في حياة الإنسان المؤذج ومصيره ، ذلك المؤذج الذي يؤنس السارد بإعطائه صورة شخصية روائية ، يشكل الخطاب الإيديولوجي القتال بينتها المحكية والحكاية ، فتتحرك ولفه وكلها طفل يلعب بفسد معاً ، أو شخص مفتون لا يرى سوى موضوع فتنته . هل بإمكاننا الحديث هنا عن السر ؟

قال الرمول متعجباً يوماً : إن من البيان لسحر ! نعم ؛ ليس في التلوين سحر لا يستخدم اللغة في سحره أو في أثناء عملية

* يعني صانع الإيديولوجيا أو صاحبها (التحرير) .

المعانى والمؤثرات (ص ٥) . وليست غاية هذا الفتحح هي
السخرية بحسب ، بل الغاية هي وعي حدة متصلة الخطاب
الإيديولوجي ، وشدة وقعها الذي يشبه وقع الرصاص في الرؤوس
والأصص ، سواء جاء على شكل فكرة أو جملة ، أو عبارة ،
أو نص ، في جميع مرائق الحياة في التسلخ في العمل في
القهي ، في وسائل النشر السمعية والبصرية ، ووسائل الإعلام
وتطورت تكن في اختزال حياة المؤبدون الذين يفعلون حياة
الإيديولوجيا السائدة ، والذين بها ، ولذاتنا الأولات منها . على
الرغم من سلبيات قوتهم ، وتجهيلهم ، ومغريهم ملذات الحياة .
إنهم يعمل في طيها مبرمج العاجل ، فخطابها ساحر ، ولكن -
كشهريلو - يمتع اللذة والملوث في آن واحد ، أو ينص اللذة بالوث
الذي ينتظر الفتاة الجائعة . إنه كالتفراش النسيم في الخطر الحلاب ،
ولكنه يثني تحتة مومة مسحقة في قعرها أفاع سامة بلذغ الساقط فيها ،
أو حراب الموت مشرعة ، تودى بحيلة كل من حاول الجلوس عليها .
إنه الكفصر السقيم

إن الإشارة التي ذكرناها آنفاً تؤيد من الآن فصاعداً إلى ما يستحضر عنه الرواية في خطها التصاعدي من وجهة نظر السارد، والتصاعدي من وجهة نظر الشخصية، ذلك الخط الذي يرمس المراحل التي قطعها الشخصية المؤجلة والذاتية والخطوط التي تعبرها الرواية، والذي له أيضاً سحره الخاص. فيرآن هذا السحر يبعث النشاط والحياة في القارئ الممكن، كالغذاء والدواء والأتواء الجنسي والتفكير. وهذا الفسيفساء سيقتزى مشياً بكفأس الحياة. إنه الحصاد، لا عيباً له ولكن بما لم يقره، وما يستشعره من خلال ما قيل. إنه النص/الحالة، على الرغم من حرصه للإيديولوجيا السائدة/الموت. إن الشخصية في رحلتها التراجيدية التي تلمح إلى السقوط والانهيار ثم الموت، لا تني تأجلها. إن الرحلة إلى الحياة تحمل معها الموت العاجل. وقد كافأ لوكاش ابتدأت الطريق وانتهت الرحلة. إنها رواية مؤسرة للخمران الإشكالية الذاتية. إن موت يوسيف في آخر الرواية ناتج عن الخمران من مباحي الحياة. إن هذه الشخصية قلعتها الإيديولوجيا الرسمية قرباناً لمبدأ الدولة وقضيتها اللامرئية، هروباً من القفص المبرئاة الخاصة بالمسيحيين وفؤى الرأي التحريري، والمضامين، والغلافة، والعلماء المناهضين لها.

والإشارة الساحرة والمخدرة والقائمة تستلزم في قول السارد ولوبا عن عثمان يبرسي ، التي يوجد هذه الإشارة بهذه الصيغة : « هناك طريق مسدود تبدأ من الدرجة الثالثة وتنتهي متفلكة عند صاحب السعادة الأمير العام . هذا هو الحال الأعلى المتاح لآباء الشعب ، لا يمكن لهم التراجع . تلك هي صدره التنهي ، تلك تتجلب الرحمة الأبدية والكبرياء البشري . ثمانية . صابحة . صلحمة . خلاصة . . . رابعة . ثالثة . ثمانية . أولى . مديرم . معجزتها تستحق في اثنين وثلاثين عاماً . وربما تحققت في أكثر من ذلك » (١٠) . إن هذا الخلف مضمون مضمون « من بين الين العمل / الموفقية :

١ - رؤية منظور إليها من زاوية الإيديولوجيا السائدة ، التي قسمت العمل تقسيماً فئتين إلى درجات تحفى ورواها الاستغلال ، والاستلاب ، وسراب الحياة .

السر . واليوم تسامل : أين يكمن سر السحر ؟ ألقى الخطاب في المراء الكسبية ؟ لقد أرك الرسول أنه كلن في البيان . إلى اللغة قوة نشبه قوة السحر أو في ذاتها السحر . إلى لغة هي تلك السحرة ؟ إلى اللغة التي تبث اللغة ، وتحقق اللغة والنشوة في السمع/ الفأري ، فيندو وقد أسكرته اللغة بجملاها ، وبياتها ، وحقيقتها ، وموسيقاها التي تتحدو على النص ، فؤثر في الإحساس ويثريه ، فيمس السامع الفأري، كاللحن الذي يتر ، ويترنح ، ويفنى ، الورد وما قرأه ، أو بعض مقاطعه ، ويتمايل رافعا متشابها ، وتحمله في لغة من تجربها ، إلى عالم من الخيالات ، والأحلام ، والرؤى ، إنه فعل تخيل الذي تصنع الحياة ، والذي يفوق تخيل السحر ، الأفقون ، والحشيش ، والمهيرون ، والكركائين ، والمورفين ... فرجا كان تخيل هذه المراء أيا تم بغضى ، ولكن تخيل اللغة يدوم ويستمر على الحياة . فكلما قلنا : فالإيمان يقتل في أنصر لحظات العمر . وتناول كسوة تانوا ليدب على يساعده على الحياة . كذلك النص البياني : فهو كالخدر ، يصيبه هلينا تعذيب زمن كله ، حل الرغم من معرفتنا أن نتجته الحمية هي الموت . واللغة التي سموت فيها الشخص تحت تأثير سحره وتجنده تنمير من شخص إلى آخر . ولكن ليس كل سر هي بيان قلنا : فالخطاب هو الخطاب الإيديولوجي والسحر . إن سر نصه بيان أو يعقل الخطاب المأزوري المرجوعي ، الأذعان . إنه يند إلى ذهنية الشخصية فيستر فيها ، فيندو مكتوبا ، أو مخفورا ، أو موقوشا على رخام الذاكرة ، فتتألق الشخصية ، فتخدر ، ويسرى فيها تخيل سريان السحر في ذات المسحور ، وتتحد به حسبها ، وتتأصل بذلك الإيديولوجيا السائلة ، وتصبح حية نسبي وتلتهم شخصيات أخرى .

لا يحكم بدون شخصية .

إن السارد يستقصي عبر النص الروائي جميع التظاهرات الممكنة للإيديولوجيا السائدة، ويتخذ لها شخصية تشبه مرآة ذات أوجه متعددة مكسورة، تنعكس صوراً متعددة لها . إنه سرلان الخطاب الإيديولوجي، أو يؤرّس السردى الإيديولوجي من خلال شخصية الشخصية / يفضح الإيديولوجيا المهيمنة وإثرها الثقافي والمليد للأفراد والجماعات، أو المشرق لم بعد تكلمهم، متوسلاً بالشخصية/ المتزوج، دون أن يفتل، بوصفه نبها، علاقتها بالشخصيات الأخرى، وبالزمان، والمحيط، والظروف والأحوال، لتكتمل صورها وتلحزم وتتمازج بالنسرد، ونسب عقوط، بوصفه كاتباً روائياً، يخلق شخصية أخرى تتكفل بالنسرد، أو أوى السارد . وكأب الناقد في ممارسة التقديرة للعمل الروائي هو أن يرصد علاقة الشخصية بالنسرد بوصفه شخصية، فلكل منها إيديولوجيته، وقد يتناقض، برعى أو يغير، وفى في إيديولوجيا واحدة كالخرفا . وأن نجيب عقوط لسيمايى كبر حين تبين عمليات الإيديولوجيا السائدة والمتسلطة، وحين يسجل راصداً سيمايياتها التى تشكل علماً كبيراً يفسر المؤردين، وفهمهم في تياره، فيختطون في أمواجه التاطلعة كخرفى يصراعونه، كل حسب طريقته، جأ في النجاة بحياته، صراعاً يتم من عمارته فخرانية مؤدبة . والمليى على نهج المنهج السيميائى فى الرؤى الثالثة قول السارد في «مضرة العجوة» : «وتراست سبباً» .

٢ - رؤية منظور إليها من زاوية الإيديولوجيا العقلانية .

وتبرز الرؤيتان من خلال التقييم الظاهر في النص /الشعار المزدوج ، الذي يرسخ إيديولوجيا الطبقة للثقل لوسائل الإنتاج عن طريق الاعتماد على العقيدة وتشويهها كما يبدو ذلك من سجل الفرقان ولغة التي تتخفها فتاة يبر من الخطاب المزدوج إلى الأذهان دون مقاومة ؛ لأنه حق العقيدة تأجلت ، وانصهرت الإيديولوجيتان شكلتا إيديولوجيا واحدة سائدة . ويتجلى التقييم وأحكامه من خلال النعوت ، والصفات ، والأحوال ، والكتابات ، والألقاب ، وفق قواعد الثنائيات والمراحل القائمة بين طرق الثنائية ، كالمعاصرة والشقاء ، والثائق والانسحاق ، والمثل والأسفل والأصل ، والجنة والمار ، والكبرياء (الكبر) والرهاء (الرفاه) والنعمة ، والملاذ والمخزق ، والتحق وعصمه ، والقناعة والمطموح : طريقة سعيدة - تنتهي متعلقة - المثل الأعلى - سدرة المنتهى - الكبرياء البشرية - معجزتها تتحقق (١) . والخطاب للمزدوج يؤكد بسعده المنخفض والخيالي والمتنازعي والاسطوري ، التحقق ، وبغنى الطموح المختلف بصورة إطلاقية : « ولا مطمح لهم وراء ذلك » . والمزودجون هم السخنة يتكبرون هذا الخطاب بوصفه بنية فوقية لما يسطرونه من قوانين صارمة على الشعب ، وحماية لمصالحهم الاقتصادية ، ومن تشريعات استثنائية إجرامية وقائلة بتدنير العمل ، وجعل القيم للضاعة مجرد أوهام : « ثمانية .. سابعة .. سادسة .. خالصة .. رابعة .. ثالثة .. ثانية .. أولى .. مدير عام » . والأرقام الخاصة كالتقوية والمتجاوزة ، تشكل ثنائيات وتراثية . ومن أجل الفتات ، والبقايا ، والفضلات ، والتفانيات ، تستغرق هذه المراجعات حياة الإنسان القصيرة بأكملها ، ويحكم عليها بإعدام عاجل قبل الإعدام المزدوج الذي حكمت به عليه الطبيعة : « معجزتها تتحقق في اثنين وثلاثين عاماً . وربما تحققت في أكثر من ذلك » . ولا يهتف السارد أن يدل بوجهة نظره للضاعة واللاتراسلية ، والمكاشفة للحقيقة المعارية ، في هذه المراجعات بصيغة تواصلية : « أما الساقطون في وسط الطريق فلا حصر لهم » (ص ١٠) . والموت للمعجل الذي يعلم الناس قبل الموت المزدوج - حسب رؤية السارد الرواقية وعيا مكنأ - يتخذ أشكالاً عدة ، وألقاباً متنوعة ، مجموعة (بالكسر) ، خالصة ، إغرافية ، تراثية : صاحب السعدلة - المدير العام . ويكفي عن الإعدام السابغ لآوانه بلغة الفرقان بكتابات حصرية غشوة ، لها مفاهيم في تصور ذهنية المزدوج ميتافيزيقية : الرحمة الإلهية - سدرة المنتهى - حيث تنتهي حياة الموظف في الواقع وهو جالس على شوك الوظيفة وخياله في ما لا وزن يعرجه وإنما يتصوره ويرسم له في خياله صورة غائمة وعائمة وعلامية - والمثل الأعلى - والمعجزة التي تربط في ذاكرة الشعوب بالأنبياء الذين يجعلهم الخطاب المزدوج فوق البشر . ومفهوم المعجزة في المحكم مفهوم السنن ، سبأ إذا نظرنا إلى العلاقة التضييدية التي وضعت كلمة والمعجزة - بعد لفظ - مدير عام . ومعناها أن هذه للكتابة مكانة إلهية ، وخاصة بأنه أوتي ، أما الإنسان فهو عاجز عن بلوغها في زمن الإيديولوجيا السائدة ، التي تحتل على الاهتمام بها ، وتشغل الفكر بعلوم الوصول إليها في زمن الوصولية . أما المفهوم الدلالي المعروف ، فهو يعني ميتافيزيقي ، خرافي ، أسطوري . ولا ينبغي من هذه الألقاب الماكرة ، والمضللة ، والأحكام

القيمة المطلقة ، التي لاتجدها النسبية الواقعية ، سوى الفخر ، والموز ، والحاجة الدائمة الملحة ، والموت المعجل ؛ لأن أجرة العمل /الموظف زهيدة ، يعرض عنها بالخطاب الرمزي المزدوج ، والروح المعزجة ، والنال ، والرحمة ، والجنة ، والسعادة المرجوة ، تعويضاً عن المادي والحسوس والسعادة المرجوة ، الواقعية والضرورية . وما الفتات التذوّر سوى البديل الخشن لهذه الترقية السيزيفية للموهوبة واللامنة من أجل لا شيء ، والمحرقة شوقاً إلى العدم ، لاحتراق الأجور بنار الأسعار ، واحتراق المأجور :

« إن أشتعل ياربى .

« النار ترعى روحه من جذورها حتى هامتها المحلقة في الأحلام . وقد ترامت له الدنيا من خلال نظرة ملهمة واحدة كموجة من نور باهر ، فاحتواها بقلبه ، وشدها عليها بجوتن . كان دائماً يعلم ويربى ويريد ، ولكنه في هذه المرة أشتعل ، وعلى ضوء النار القنصة لح معنى الحياة » (ص ١) . إن السارد يحصل من ييموس - bio = vie ولكن « maitre ، أو mi = moine ، وهكذا يندو اسم ييموس من حيث التحليل التجنسي التصغيى حياة ، ولكن ... » أو نصف حياة « ، أو حياة ناقصة » - العفراشة التي احترقت لما حاولت المحال ، وهو أن تنبش من الشمعة نورها . إنه يحكم عليه بأنه عطف في الأحلام ، أي روميسى طومواى ، وأنه منتهر بحسرق سحر الإيديولوجيا المحرقة ، بعدما حلت فيه فعل فيها . إنه المحلول الإيديولوجي . وقد شبه السارد هذا السحر وهذه الفتنة بالثائر المقلدة . ويومس الشهير بالثائر يلمس النار كالبديهي والمزدوج ، ولكن نورها أمثلة فزاده أسمى ، لا يدرك النار البروميثية التي تحمل معنى الحياة الحقيقية . وإدراكه خاطئ ، لأنه يرى معنى الحياة في الموت . والانتهاز والظلميس يستزمان التضحية ؛ وهذا ما أفشى به ، في مسيرته الطموح ، إلى المجد الزائف ؛ إلى التقدير ، والأدخال ، والمحرمان القاتل ، واليخل للتشدد خوفاً مما قد تسفر عنه الأيام المزدوجة المضطربة - وهي دائماً تسفر عن شيء غير متوقع - التي تفرس الأوهام ، فتتمو ، وتتفجع ، وتثمر ، فتصعد ، وتستمدح على الإنتاج كله ، فتجعب الشخصية المزدوجة المضمين ، لأن الإيديولوجيا المأسطرة أسطرت الذات وأسفلت الذات نفسها على المأسطورة ، فأعادت الحاضر والواقع . ولان تزول الأسطورة إلا بزوال الإيديولوجيا للمأسطرة .

يقول السارد عن عثمان بيومي وعن مسيرته الذاتية الدالة عن الوضعية الاقتصادية الخاصة والمعملة في الزمن للمزدوج سفلن تفهم أي سيرة إلا إذا ربطناها بالظروف الاقتصادية ؛ لأن السيرة داخل العمل الألبى ، ومن ثم كان ربط هذه البنية السيرية الدالة بالبنية الاقتصادية العامة للمجتمع - :

« إنه لا يتخّر القرش بغير ضرورة ملحة . وفتح حساباً في دفتر توفير البريد مع أول مرتب قبضه . ولذلك لا يخطر له حل بل أن يبيع مسكه أو حافزته أو طعمه . وهو يؤمن أن الأذخار وسيلة مهمة من وسائل جهده الطويل ، وشعرية من شغائره دينة ، وأمان ضد الحرف في حالة غيب » (ص ٢٩) . إن النص يوضح أن الشخصية تنحصر لإيديولوجيا التوفير بوصفها إضافة أخرى إلى إيديولوجيا تقنيت العمل والأجرة ، ومضاضعة الحرمان ، وعدم الاستقرار النفسي ، والتزود ،

والصناعة ، والسياسة ، والجندية ، والبحرية . . . وتضرب هالة من القدس حولها فتبعدنا عن الأرض في عليائها ، بعد أن موقفتها في الساء ، بحيث يصبح حالاً الآن عليها معرفتها . وهي لجهلها مزجتها بالإله ، فلا يكاد المرء يميز أحدهما عن الآخر إلا إذا قبض لها كاتب سائر يضحك ويضحك من اللقدسات بعد إزالتها من ساء الوهم إلى أرض الحقيقة والواقع . يقول سارد « حصرة المحترم » : « الوظيفة في تاريخ مصر مؤسدة كالمعدة . (ص ١١٣) . وهكذا يقدم التاريخ الحقيقي ، تاريخ الشعوب ، والحضارة التي شيدوها ، شتاً أو اغتيالاً .

إن الإيديولوجيا السليمة تستمد قوتها ونورها من الفعل ، ويرفعها الحاد ، من العمل المستمر الذي لا يتقطع ولا يرتفع ، والذي يجهل الراحة ولا يفكر فيها ، كما لا يفلتر زمنها بزمان العمل الذي يندى فيه جسمه عرقاً ، ويرقق فيه ذهنه تفكيراً ، ولا يلد هذا العمل على العامل/ الموظف سوى التفت ، ولا يرد عليه « أصحاب وسائل الإنتاج للتجنون للمطالب المودج » رزقه .

الراحة حق من حقوق كل إنسان .

لن يتنازل المودج عن شيء أعته الإيديولوجيا التعتيمية عن رؤيته ؛ فقولها مستمرة من قوته ، ونورها مقتبس من نوره ، فأصبحت قوته من « قوتها » ، ونورها من « نورها » . ولأجل هذا ، ولتنوير الظلمة التي يكم في نورها الحاد ، يدعو السارد الفارسي لدراسة الموظف/ العامل دراسة اقتصاد - اجتماع - نفسية ، كي يتعرف هذا الأخير واقع ، ولكي يفهمه أو يعمل على تغييره ، وعلى تغيير وضعية العمال التي ستغير وضعيته . لا يزال الموظف لغزاً محيراً ومستعصياً على الدراسة ، التي تقتضي تضاعف الجهود لينتد كل دارس بزاوية منها حسب اختصاصه . و « حصرة المحترم » تدرس وفق اختصاصها الإيديولوجيا الروائي وعي الموظف نفسه ؛ وهو بنية فوقية صغيرة ، شكلتها الإيديولوجيا السليمة ، أي البنية فوقية الكبيرة ، التي تشكلها مع البنية التحتية المخفنة .

لا يمكن للبنية فوقية المودجة أن تنتقد ذاتها إلا إذا وعث ذاتها ، ووعت الإيديولوجيا السليمة والبنية التحتية التفرقة في كل أبعادها ، وفلترتها بالبنات التحتية المناقضة لها .

لا نريد هنا إعادة القول في العلاقة الجدلية بين المادة والفكر .

لن يغير الفكر الواقع إلا إذا كان واعياً به ، وبالفكر الناتج عن الواقع ؛ أي أن يعي الفكر ذاته ، وأن يعي في الوقت نفسه الواقع الذي أنتجه .

يقول السارد بأسلوب المحكي الذاتي ، المجلوب في خطاب تتعاقب فيه الإيديولوجيا الحرة والإيديولوجيا السليمة : « وقال لنفسه إن الموظف مضمون غامض لم يفهم على وجهه الصحيح بعد . والموظف المصري أقدم موظف في تاريخ الحضارة . إن يكن للنشل الأعلى في البلدان الأخرى عمارياً أو سياسياً أو تاجراً أو رجل صناعة أو بحاراً ، فهو في مصر الموظف . وإن أول تعاليم أخلاقية حفظها التاريخ كانت وصايا أب موظف متقاعد إلى ابن موظف ناشئ . وفروع نفسه لم يكن إلا موظفاً معيناً من قبل الألة في الساء ليحكم الزواي من خلال طقوس دينية وتعاليم إدارية ومالية وتنظيمية . ووادينا وادى فلاجين

والخيرية ، والانضاء المستمر ، والاختيار الدائم ، والمعجز عن الإنفاق ، والنيات في مكان واحد كاله المستقر ، والانتفاع بطعام واحد كالهيمة ، إلى حد لا يفتي فيه الغذاء عن الدواء والدواء عن الغذاء لعدم القدرة على اقتناهما معاً . والمطالب للمودج يصيح / ينعن بالتوفير ؛ بنسبة الريح الغاضبة والمفرية والغشيلة لتضخيم رأس المال .

هناك ثلاثة دلائل على غلظة السارد للشخصية للمودجة :

١ - أن طبيعة الحكاية هنا مزعوجة . إن المرء عندما يحكي بضمير الغائب عن شخص آخر أو شخصية تخيلية ، ويعرض وجهات نظره ، وسلوكياته ، وأفعاله ، فإنه يقوم بفعل المحكي كي يستخلص الفارسيه يقضيها . والرواية بضمير المدعو ، السالبة عمل الشخصية ، تتضمن في الوقت ذاته ضمير « أنا » السارد ، وضمير « أنت » الفارسي . وكان الراوي يقول للفارسي دون أن يصرح بذلك : « إن لست مع وجهات نظره وسلوكياته وأفعاله ، فإن لاخالفه في كل ذلك ، فما رأيك أنت ؟ » .

٢ - سمة الإسناد ، والإيماز ، والإضافة ، والنسبة بضمير الغائب لتبرئة ساحة « أنا » السارد « وأنت » الفارسي .

تقيم السارد للعالم بنعته بصفة « غيف » انطلاقاً من معيار الخوف والألمشأن ؛ وهي صفة تختمل ضمن ما تختمل من دلالات حافة دلاتين لتحديد رؤيتين في العالم :

أ - رؤية الشخصية الحرة القاموسية المضيق لوعياها الزائف المودج والسلفي : « العزاء الباقي هو العمل ، والثقافة ، والأدب . وكلما ضيق بتمشقه قال لنفسه :

« هكذا عاش الحلفاء الراشدون ؟ » (ص ٧٧) .

ب - رؤية السارد الواسعة لوعيه المحتمل ، بحيث إن ما يتخيه هو عالم الإيديولوجيا المقررة والمشقة للناس ، بحيث يندو المخيف هو غياب التضامن التاريخي .

إن يرمي يرم نفسه ، بل هو مدفوع إلى الحرمان ، لتدفعه ، من كل متعة ، ولذة ، وجمال في الأشياء ، والأجسام ، والأجساد ، والأصوات ، والروائح ، والأطياب ، والأطعمة ، والألحان ، والمشاهد الخلابة ، والأسفار ، والرحلات ، والاكتشافات ، والاختراعات ، والمناظر الجذابة المتفرسة حسب الفصول ، والأزمنة ، والأطوار ، ومن قدح الشمس شتاء ، وبرودة الميلة وتلجها صيفاً ، وأنواع الشراب في الحان وغير الحان ، إلى أن حالت حواسه فأضحي جته لا يفتيها في شيء ما تبقى لديها من حركة وعي مودج زائف .

إن الإيديولوجيا السائدة جرياء معكوسة . إنها تلون بلونها كل ما تمر به من ثقافات ، كالتاريخ ، والحضارة ، والأخلاق ، والمعلومات باختلاف أصنافها ، والفلسفة ، والأدب إن هذه الثقافات المؤسساتية تتأدلج إلى حد يتغفر فيه تعرفها كما يتغفر تعرف الحرية في الأشياء ، فلا يتركها - من ثم - عدل من خبرها ، وتخير حرياتها المقلوبة . فالتاريخ - مثلاً - يشكل تشكيلها ، وتنصهر الأخلاق في بوتقتها ، إلى حد أنها تجعل الوظيفة فوق كل المهن الأخرى ، كالمتجارة ،

أيها ، بدل الانتحاء إيجاباً وإكباراً للأرض التي هي جديرة به .

إن الأرض إلهة كل الألة تحت الشمس .

ما أوحى الرؤية إلى عبادة الأرض وتقديسها !

والفلاحون في استيهاماتهم المقدسة (بالسكر) للرؤية ، ولتأديهم ، يتوقون إلى المال ، والأسطوري ، في يتوسلون تسهيم للمكن/الأرض/الواقع/الإنسان/الجميع ، وتنشخص أبعصارهم إلى « المناصب العليا » كما تنشخص إلى إله الخلود . لو كانوا غير مؤدبين لعلوا أن أصحاب « المناصب العليا » اقزام لا حول ولا قوة لهم ، إلا قوة الفلاحين ، والعمال ، والموظفين ، والحرفيين ، والصناع ، والعمالين ، وفي اختصار أن كل عمل باليد والفكر ، وقوة الأرض ، وثروتها ، هي التي تتحدد المناصب ، ورواتبها ، وإزدهوا في هذه المناصب ، ولشغروا من الموظفين « الكبار » الذين يعيشون حالة على الفلاحين وغيرهم .

إن قوة الشعب هي قوة الحكومة .

إنها حكومة لم تنع ذاتها .

إن الشعب هو الدولة في الحقيقة والواقع .

إذا بخلت الأرض فقلتم على المنصب والرؤية اللتم .

إذا انتشرت الأرض عنوة أو مزاوغة عن طريق الضرائب ، والغلاء ، والزيادة في الأسعار ، وفي ساعات العمل ، فانفضال حتى لاسترجاعها فوراً .

إن الصمود في ذلك المقطع السري مجازي ، يعني صمود الأرواح/ النفوس إلى السباه قبل أوانها ، وقبل صوت الجسد ، حسب ثنائية الروح والجسد . رهز أرمع إذا تحملت هذه الثنائية . إنه صمود مبكر وغير طبيعي ، ناتج عما عاناه صاحبه من عذاب ومرارة ، ومن شقه الجري وراء السراب . إنه - بلفة مجازية - موت مستحيل ، برغم حركة الأجساد ، بنية تحقيق الأسال المحادسة ، والأماني الضائعة . وجهة نظر الشخصية المؤدجلة (المؤدجلة نمسلوجية النظر) ، تنم عن رؤيتها الأحادية إلى الرؤية . إنها تمد العمل منفصلاً عن الراحة ، بكل ما تحمل كلمة « راحة » من شحنات دلالية ، وتمتد الراحة منفصلة عن العمل ، على نحو يجعل الرؤية موسومة بالثنائية نفسها . ويتجلي هذه الثنائية في ورقة العمل التي اتخذتها الشخصية مسنوراً وشعاراً لها ، ومشروعاً لسلوكها المستطيل . إنه نص يقطع العلاقات الاستبدالية اللغوية الدالة على البراكسيس ؛ إذ يسود فيها جذر العمل وغياب الراحة . لا وجود ولو لإشارة بسيطة إلى الراحة ، والقسلية ، والعبث الجاد أو الجد العاثر ، والإقبال على الحياة والحب . إنه نص تنبئ منه العقلانية المحايثة لتعبيره ، والكاشفة عن حضورها المكثف والمشتغل في وهي الشخصية ، كما تنبئ من البراجماتية والإيديولوجيا القائلة والبخيلة ، التي لا « تقع » فيها ولا « منفعة » ترجى منها ؛ لأنها تتشغل الفرد الذي يقف عمره في دراسة لنيل شهادة التخرج إلى الشارع أو للقرى قسراً لا اختياراً تخلبه التضحية والتموثق من أجل الجميع أو في سبيل الإنسان :

١ - القيام بالواجب بدقة .

٢ - دراسة اللائحة المالية التي يشار إليها وكنها كتب مقدس .

طبيين ، يحنون الهامات نحو أرض طيبة ، ولكن رؤوسهم ترتفع لدى انعطافها في سلك الوظائف . حينذاك يتطلعون إلى فوق ، إلى سلم الدرجات المتصاعد حتى أعصاب الألة في السباه . الوظيفة خدمة للناس ، وحق للكفاءة ، وواجب للمصير الحي ، وكبرياء للذات البشرية ، وعبادة الله خالق الكفاءة والمصير والكبرياء . . . (ص ١١٤) . إذا كانت الشخصية والفلاحون يقدسون الوظيفة إلى حد عبادة الموظفين « الكبار » ، فإن السارد يجمل الفلاحين ويعبد الأرض ويصظمها ، ويكن لها كل تقدير . ولكل من السارد والشخصية أحكامه التثبيته . فالسارد يحكم على الفلاحين والأرض بالصفة التي يبعدها التمت التخصصي ، الذي يفضل قيمة من بين القيم الأخرى : الطيبين - الطيبة . أما الشخصية فهي تحكم على الوظيفة بالأحكام التقويمية الأخلاقية ، والتثنية ، والمصرفية ، والتضحية ، والمقاتلية : خدمة للناس - حق للكفاءة - واجب للمصير الحي - كبرياء للذات البشرية - عبادة الله - وفق معايير الحسنة وصدقه ، للناس أو للحيوان والأشياء ، الحق أو غيره ، الكفاءة أو العجز ، الواجب أو غيره ، الضمير وعدم الضمير ، الحي أو الميت ، الكبرياء أو الفناء ، العبادة أو الكفر ، الله أو الشيطان . ويبدو أيضاً أثر الإيديولوجيا في تاريخ الموظف الذي يحكم عليه حكماً قيمياً وفق معيار الجسدة والقدم ، والواقع والمثال ، ووجود التصالم وانعدامها ، أخلاقية وغير أخلاقية ، والتثمين أو الانتظار ، الإنمي أو الشيطان ، الإنمي أو الإنسان ، الطغوس أو ضيائها ، الدينية أو غير الدينية ؛ إدارية أو لا إدارية ، مالية أو غير مالية ، منظمة أو فوضوية : أقدم موظف في تاريخ الحضارة - لنقل الأهل - التصالم الأخلاقية الأولى - وصاحبها موظف - فرعون موظف - معين من قبل الألة - طغوس دينية - تعاليم إدارية - مالية - تنظيمية ؛ وأن الفلاحين/ الموظفين يتطلعون إلى فوق ، بما يدل على أن هناك « تحت » و « فوق » ، بل هناك كل التناقضات التي ينبغي تدمير قلاعها وحصونها . والسارد يدعو إلى أن تقام البحوث حول الموظف لمرفة واقع الوظيفة ، ولإدراك أنها منظمة دون سائر الوظائف ، وأنها تتبع النظام الوراثي منذ الفراعنة . ولو استحضرتنا علائق الغياب في ذاكرتنا عن فرعون ، وعن تجربته ، وطغيانه ، وناله ، واستبداده الذي سكت عنه الخطاب المؤدج وكثي بالإشارة إلى نظمه ، كالنظام الاقتصادي المشهور ، الذي يتخذ الدين والأخلاق إيديولوجيا مساندة للاستغلال - لا كتبت لدينا دلالات علائق المحصور في الجملة الخاصة بفرعون ، ولأدركنا أن التاريخ يعيد نفسه بصورة أبشع .

وتتمظهر إيديولوجيا السارد المستقلة في الحلف ، والبيض الذي تركه ، مفضلاً الصمت والسكوت . يتجلى الحلف في قوله : « إن أول تعاليم أخلاقية حفظها التاريخ كانت وصايا » ، حيث حلف « لنا » بين « حفظها » و « التاريخ » ، لأنه لا يرغب في أن تحفظ لنا . ويتجلى صمته وسكوته عما يشبه هذا القول : « كما يحدث في مصر الآن » ، الذي كان بإمكانه أن يأبى بعد الجملة التي تحدثت عن فرعون في حلف هذا القول . وفي الصمت مستعرا إلى أن جاء « يوسف القعيد » فمزق الكلمة ليظهر في حرية واستقلال بهذا القول عنواناً لرائعته و يحدث في مصر الآن » . أما السارد « حضرة للحرر » فهو يفتخر على الثرة التي أجدتها في المقطع السري إلى وصف الفلاحين الذين يتحنون لتدعوى الحكومة ظهورهم ، ويركعون لها لتأديهم

ووعي عندما ينظر في مشروع نظرة نافذة ، تجعله يميز بين مشروع بما هو إنسان حر ، ومشروع غيره الذي يستبدل .

ويبقى ليس بمشروع بما هو إنسان مستقل ، بل هو مشروع غيره . إنه مستبعد من جانب المشروع الإيديولوجي المسيطر ، الذي ينضخ الناس للممثل وحده : ورقة عمل - القيام به - دراسة (ثلاث مرات) - التزود - يعملون من منازلهم - اجتهاد في عمل - العمل على - مساعدة - تقدم ...

ومعيار الربيع والخسارة : الحصول - القليلة - كسب - الاستفادة - الفرص القليلة - صداقة مفيدة ، والمحرم Tabou الخاص لمبار المرفقة السفلى والمليا : الشهادة العليا ، والغاية منها هي الترقية . والنظر الذي ينبع عن الترقية وفئات الترقية هي الشهادة التي يفوق الجهد المبذول فيها مقابلها الذي ، إلى حد الزهد في الجانب الأساسي وهو الحياة ، والانساني وراء التفكير في الذات الفردية المؤجلة ، وطموحاتها الزائفة ، مصادات بعيدة عن قضايا الناس جميعاً :

١ - هل مازال ينصتكم تعليم ؟

٢ - الشهادة العليا .

٣ - لماذا ؟

٤ - مساعدة لا بأس بها للترقى « (ص ١٨ - ١٩) .

وتبثّر معنى حياة الشخصية في الوظيفة ، في العمل « المقدس » ؛ فالمعمل في نظرها كروز ، إنه يعني الإله ، والحكومة ، وذاتها الواحدة والوحيدة ، المجسدة لروح الإله .

إن الإيديولوجيا الرسمية هي التي تتحدث عبر ذاته الشخصية ، سواء بصيغة المتخاطبة أو بصيغة المحكي الذاتي ، المجلوب والتلقائي ، إن أوفى حوارها مع بقية الشخصيات وعرض وجهات نظرها . إن الشخصية مبشرة بها ، وتستند - دون وعي منها - إليها في كل اتصال تقيمه مع غيرها . وهي نموذج للمؤدجين الذين يتم التواصل بينهم لتسرحهم وودحهم وتحالفهم اللا واعي تحت ظل وحدة الخطاب المؤدج (بالفتح والكسر) بفضاء إلى ذهنياتهم ، كما فرق بينهم لدعوتهم الرومانسية والفردانية والمثالية فأسسوا ذواتاً منتشقة ، كل واحدة تسير في طريقها الخاص كالكرابك المتبادلة ، محاولة تأكيد الذات التي أكتفها الإيديولوجيا الرسمية بتأكيد ذاتها هي . وكل تأكيد لذات ما هو إلا تقليد جليل لذاتها في صورة تقليد للفرد/ الإله ، كما حدث لجولييان سوريل في رواية استبدال « الآخر الأسود » : « قال إن حياة الإنسان الحقيقية هي حياته الخاصة ، التي ينضخ بها قلبه في كل لحظة ، التي تستلبي الجهود والإخلاص والإبداع . إنها مقدسة ودينية ، بما تتحقق ذاته في خدمة الجهاد المقدس المسمى بالحكومة أو الدولة ؛ بما يتحقق جلال الإنسان على الأرض تتحقق به كلمة الله العليا » (ص ٢٧) . وهذا مقطع سردي مؤدج ، يذعن لمبار الحياة والموت ؛ الحياة الخاصة أو العامة ، الخفافان أو المهود ، الجهد أو المهود ، الإخلاص أو الغش ، الابتكار أو التقليد ، التقديس أو التنقيس ، التلبن أو الكفر ، تحقق الذات الجماعية أو الفردية ، الجهاد المقدس أو اللغش ، الدولة أو الشعب ، جلال أو انحطاط ، الكلمة العليا أو الدنيا .

٣ - الدرس للحصول على شهادة عليا ضمن الطلبة الذين يعملون من منازلهم .

٤ - دراسة خاصة للفتن الإنجليزية والفرنسية ، بالإضافة إلى العربية .

٥ - التزود من الثقافة العامة ، وبخاصة الثقافة القليلة للموظف .

٦ - الإعلان بكل وسيلة مهذبة عن تدينه وتخليق واجتهاد في عمل .

٧ - العمل على كسب ثقة الرؤساء ومحبته .

٨ - الاستفادة من الفرص القليلة ، مع الاحتفاظ بالكرامة ، مثل : مساعدة أدبية تقدم للذي شأن ؛ صداقة مفيدة ؛ زواج موفق من شأنه تعويد الطريق للتقدم « (ص ١٥) .

يدل هذا النص على أن « حصرة المحرم » تقدم بنية ملتصقة ، فعل مستوى الحكاية ، ينضخ سلوك الشخصية بخرقة بلهاء للخطاب الإيديولوجي الرسمي ، الذي جاء في صيغة الإشارة التي سبق ذكرها . فهي تسير وفقه في تفكيرها ، وتصورها ، ومعرفتها ، ورؤيتها للتاريخ ، والاقتصاد ، والدولة ، والدين ، والعمل / الوظيفة ... وعلى مستوى المحكي ، يعد هذا الشعار في العمل والحياة ، كما يتجل ذلك من بنوده الثمانية ، التي تطابق عدد الدرجات الثمانية المسطرة في الإشارة المؤجلة ، والباطية على التأملج - تقرأ على الإشارة المؤجلة ، منسجماً معها كباقي التفرعات التي ستليها في شكل مقاطع سردية ، وسوارات ، وتحكيك وأوصاف ، ووجهات نظر السارد ، والشخصيات التي يوزعها تنبيب أيضا بضميمة هندسية معمارة ورياضية وفق عدد ٨ . فالشخصيات / النساء ثمان : ١ - أم حسي . ٢ - سيدة . ٣ - قدوة . ٤ - ست سنية . ٥ - أصيلة الناطرة . ٦ - أنيسة رمضان . ٧ - إسمان إبراهيم . ٨ - راضية عبد الحاتق . ٩ - الشخصيات / الرجال كذلك ثمان : ١ - مسخان بسبيو . ٢ - هزلة السوفي . ٣ - هيجت نور . ٤ - حسين جميل . ٥ - إسماعيل فاتق . ٦ - عبد الله وجلي . ٧ - مهندس . ٨ - طبيب . وسيلقى عثمان بيومي ، ويتجاوز ، ويدلج بوجهات نظره ، وفق وجهات نظر هذه الشخصيات بالتبادل ، لتدخل الشخصيات / النساء مع الشخصيات الرجال . وبناء عليها تنصير فصول الرواية .

إن التأملج محبث لهذه الورقة . ونحن نشعث ذلك من العقلاية الأخلاقية التي تقصر الفرد على تقديم الواجب ، وتوخيخه على إعماله ، ففدا ذلك معياراً يقوم من خلاله : القيام بالواجب ؛ ومن خلال معيار مرفقة أو جهل الفتنة : بقية ؛ ومعيار الأمانة والحقيقة ؛ بأمانة ؛ ومقاييس التقديس والتدينس : تقديس الوثيقة الخالية ؛ وقاعدة الوفاة واللبونة ، وسيلة مهذبة ؛ وقانون الأخلاقيات : تدينج - خلقي - الكرامة ؛ والمعرفة حسب قاعدة العلم والأدب ؛ مساعدة أدبية ؛ وضابط النجاح والإخفاق : زواج موفق ؛ وسنة التقدم والتخلف : طريق التقدم ؛ عكس الثقة وعدم الثقة ؛ ثقة ؛ والحجب والكرامية ؛ محبتهم .

أما قاعدة العمل فهي التي تيمين على المشروع .

من مقولات سارتر أن الإنسان مشروع . ولكنه يمكن أن يكون مشروعا لمشروع لم يخرجه بكامل الحرية والوعي . وسيمارس حريته

وتأكيد الذات القرعية في الفكر المثال والوعي الروماني المؤدج يفضي بصاحبه إلى جهل العلائق النبوية الاجتماعية التي تحقق تأكيد الذات تأكيداً اجتماعياً وإنسانياً، ويؤدي به إلى الكبح كالعبد في الإقطاعية والراسمية، على الرغم من الاختلاف الجذري القائم بين وبين العبد الذي كان جسده يُلْهَبُ بالسلط، ويكره على العمل، ويعبر على إنجازها مما كانت تسالته، والآلة التي يسيبها له، فيغذيه مرغاً. أما المؤدج فإنه يغذيه «اختيارياً» أي يرضعه الخطاب المؤدج الذي استغرق في ذمته فهدا سجين هذا الخطاب، وأسبر نفسه، والنسق الذي صدر منه الخطاب. إنه يشقى دون ضرب أو جلد، وإلّا يرضى تام بوضعه المزرى. وهو لا يلوذ بمصدر الشقاء، والتعب، والحرمان، والقلق الوجودي الذي يستشره بين القينة والقينة. به يفكر، وبه يشجر، وحسب قوائمه يسير في عزلة أومع الآخرين. إنه لا يرى سوى العمل الشاق الذي لا يكفح ولن يكف، ما دام يعمل حتى في أماكن الراحة.

قال بعض الفلاسفة إننا لا نرى الأشياء إلا حسب تجاربنا. وهذا يعني أن العين زجاجية حسية، وحساسة عصبية تربطنا بالعالم الخارجي. وإذا كانت التجارب هي التي تشكل بيننا الذهنية، فهذا يعني أننا لا نعرف الأشياء كما هي، وإنما نتخلع عليها من تجاربنا، من ذنونا، من فواتنا. إذن فالعين هو الذي يرى الأشياء من خلال التجارب التي تطبعت على صفحته. والسيان الذي يصاحب - جديلاً - عملية التذكر والتفكير هو الذي يتصبخ مرجعاً أو موضوعاً من بين المراجع أو الموضوعات ليفكر فيه. وإذا كان الخطاب الإيديولوجي السائد هو الذي يشكل بيننا الذهنية في جميع مراحل حياتنا التي تجوز ربع قرن أو نصف قرن، فإتينا لن نتعامل مع العالم الخارجي إلا عبر هذه الذهنية، وعن طريقتها التي تقبض عملية الإدراك. كان الخطاب المؤدج ينقل إلى ذهن في الستين الأولى، سنين التعلم التقليدي والمؤسسي، هير زباجة العين، فشكل إطاراً «تقنياً»، و«ترابياً» معرفياً، فأصبح الذهن في مرحلة «التضج» يرسل الخطاب المؤدج على العالم الخارجي كما ترسل الكاميرا الأشعة التي تتحول إلى صور على الشاشة، من خلال زباجة العين؛ ولكن الصور تعود إليه عبر العين فيعيدا إلى العالم مؤدجة وعبير التعبير أيضاً/اللسان في شكل خطاب شفوي أو كتابي مؤدج، يتولد عن الخطاب الأول، حاملاً سماته، كالوليد الذي يحمل سمات الأب أو الأم أوهما معاً.

تجلب سمات هذا الخطاب في خطاب بيومي الذي يمرض السارد وجهة نظره: «إنه يجتفر المواقف التي تحت على الكسل، ويسمها تحديفاً بنى الجلال» (ص ٣٧). فليس بيومي هو الذي يجتفر المواقف التي تحت على الكسل/الراحة، وإنما الإيديولوجيا السائدة التي شوهت معها العقلاني صنفاً ذاتية فيها ووجهت في اتجاهها. إننا لنصنّفها معاً في كل مقطع سردي يصدر عن بيومي المؤدج وإن اختلفت الصيغ، على نحو يمنع الخطاب الروائي ثماسكه وتساغه. وفي الجلال «كتابة تشير إلى الإله الذي يتجسد في الفرد/الإله». ويجزينا الرواي عن بيومي بعينه المحكي الذاتي الجلوب المؤدج، الذي يطغى في «حسرة المحترم» على للمكي الذاتي التلقائي المؤدج: «قال لنفسي إن الله لن يخلقنا للراحة ولا للطريق القصير»

(ص ٣٧). طبعاً. فوجهة النظر هذه تتجم مع الخطاب المؤدج، بل هي تفرع آخر له، وهي لا ترغب سوى في العمل المستمر الذي يشبه اللا عمل/البطالة؛ لأن راحته لن تتحقق لا على المدى البعيد ولا على المدى القريب، فتبقى الراحة هي اليوتوبيا والأسطورة المعاصرة، التي تحتاج إلى الطريق الذي يقسم وفق معيار إيديولوجي، والذي يستند إلى قاعدة الطول والقصير، والذي لا غاية له لأنه ينسب إلى الإرادة الإلهية، ولأنه يناسب حلم الدولة التي ترغب في أن تطول مدة حكمها، وتستمر وراثته الحكم فيها إلى ما لا غاية، يلمذ الفكر والتفكير الذي سيتعامل: من يحكم؟ في الموراثيات والأساطير. وهكذا تقسو الشخصية المؤدجة على نفسها لأبى مقترعة عن ذاتها، ومكونات وعيها، وساجباتها، ولا تترك العامل الاقتصادي المحدد للخطاب المؤدج، والكامن من وراء قلفها، وحيرتها. إنما تصل نحو، في حين يحيا متجبر الخطاب المؤدج لتزير كسلهم، وعلم إتساجهم، وراحتهم، وترفعهم، ولذته عيشهم، وفراغهم، ومتعتهم، وإقبالهم على الحياة اعتماداً على قوته للتصدي في قوة عمله وقوة إنتاجه: «وتقدم في كل شيء»، ولكن عذابه لم ينجف، وورسخت قفمه في عمله حتى شهد له سفان بسبيل - رغم إضيقه معه - بالمواظبة والكفاءة والاستقامة. وكان يقول عنه:

— إنه أول الحاضرين وآخر الناهيين، وفي أولات الصلاة يؤم المصلين بمصل الوزارة. وهو يؤدي عمله، ويؤدي عن المتأخرين أعمالهم؛ فالكلام عن نجفته لا يقل عن الكلام من قدرته» (ص ٣٧). وهذا يشير السارد إلى أحكام قيمية تستند لمعايير القوة والعجز، واللمعة والجهل، والتقنية والتفنيقية، وقواعد السلوك الأخلاقية، كالقدوم والتأخر، والروسخ والتخليد، والمعمل والتفاس، والكفاءة والعجز، والخصور والغباب، والعمل والراحة، والاستقامة والشغب، والإنجاز والإهمال، العبادة وتركها: وتقدم في كل شيء - وورسخت قفمه في عمله - الكفاءة - الاستقامة - أول الحاضرين - وآخر الناهيين - في أولات الصلاة يؤم المصلين بمصل الوزارة - يؤدي عمله - يؤدي عن المتأخرين أعمالهم - نجفته - قدرته.

ويسلمج في تصوره العمل بالعبادة وفقاً للأدوية (جيد الله المروي)، ولولم يترك له فرصة للعبادة الحق، بل لا داعي لها إذا كان العمل عبادة حسب الدلالة للمعبادة لهذا القول: «ولا لا يتجول عمل الإنسان من عبادة» (ص ٣٨).

وإشمان بيومي لا يبد حتى موظفاً، بل يمد خلعاً للرؤساء بل عبداً لهم. والطرق المؤدية إلى المناصب والعليا تفتحت حسب معيار الطول والقصير، والأهمية والتفاعة، والشرف والندامة، والفائدة والחסارة، والتقدير والتحقير، والخدمة والتسود، والإذعان والتعوقف. والسارد يرفض هذه المعايير وهذا الحقن المقسط الذي يسلب الشخصية كينونتها. ويشير خطاب بيومي إلى ذلك. لكل كلمة تقضي، حتى كلمة تقضي ذاتها.

اختار كلمتك ولا تدع الكلمة تختارك أو تختار من خلاك.

يمكك السارد عن بيومي قائلاً: «إنه يمتن لو يكلف كل يوم بعمل كهذا. إن عمله في الإدارة - على صخاته وتقدير الجميع له -

— شهر .

— وأن نلتزم بدقة بالدواء والغذاء الموصوف ؛ لا مناقشة في ذلك
البتة ؛ وسوف أوزع غذا ..

وجمع أدواته في حقيبته الصغيرة ومضى وهو يقول :

— احفظ كلامي عن ظهر قلب ! .

وعاد الرجل الحجرية وهو يتبته نظرة منفيطة ميسلة «
(ص ١٤٩) .

• • •

« ولكن الطبيب قال له :

— ما معنى هو صحتك ولا يظنك ! » .

• • •

« — المؤمن الحقيقي لا يسعد بالصحة وحدها ..

— لم أسمع بذلك من قبل .. » (ص ١٥٧) .

إن الإيديولوجيا السائدة هي ضد العلم الذي يدرس الظاهرة
وما يحقق استمرارها ويصارع ما يسعى في انبهارها . وهي تنظر إلى
الظاهرة من زاوية عقلانية غير علمية . أما إيديولوجيا السارد المستقلة
فهي تقرن العمل بالراحة ، ولو كانت الراحة التي توابك الزمن
الموضوعي ، والزمن الكوني ، والطبيعي ، وأن يقرن بالراتب الموفر
والمحقق لراحة العمل ، وراحة الجسد ، وراحة حاجات المرض
ومقتضياته ، وراحة حاجات العافية ، كما تريد من العمل أن
يتوقف ، على الأقل ، كمرحلة أولى ، حسب توقف النهار والليل ،
والبرودة والحاررة ، تبعاً لظروف المناخ التي تسمح بالعمل إن وجد .
تسير هذه الإيديولوجيا المستقلة عن نفسها من خلال وجهة نظر
السارد : « إن النظام الفلكي لا يطبق على البشر ، وبخاصة الموظفين
منهم » (ص ١٠٠) .

ويوصي لا يتناقض مع ذاته عبر الرواية ؛ فطموحه كما حدث له
الإيديولوجيا السائدة لا يتغير وإن تغير التعبير عنه ، ولا يتغير الطريق
الذي رسمته له ؛ فهو يصير على المضي فيه ؛ « وظل على إيمانه الراسخ
بمعتقداته المقدسة ، بالحياة الشاقة المقدسة ، بالجهد والعذاب ،
بالأمل البعيد المتألى . وقال إن العجز أحياناً عن بلوغه لا يزعزع الثقة
به ، ولا المرض ولا الموت نفسه ، مادام الإصرار على المضي نحوه هو
المسؤول عن وجود النبل والمعنى في الحياة » (ص ١٥٨) . وبعبس
هذا الخطاب الممايرير الأخلاقية المنحدرة عن تألجج بيومي المثال ، الذي
يجهل في طموحاته الفردية طبيعة الجسد وواقعيته في حاجاته عبر مراحل
العمر : إيمانه الراسخ بمعتقداته المقدسة — الحياة الشاقة المقدسة —
الجهد والعذاب — الأمل البعيد المتألى — العجز (...) لا يزعزع
الثقة به — ولا المرض — ولا الموت نفسه — الإصرار على المضي
نحوه — وجود النبل والمعنى في الحياة .

وما فعلته الإيديولوجيا السائدة في حربيتها المقلوقة بالتاريخ تفعله
بالأدب . إنها تجرده من وطنيته المعرفية ، والتعبيرية ، والتحريرية ،
والفلسفية ، والعلمية ، والاجتماعية ، والإنسانية ، ومن مخالفته
لها ، واختلافه عنها ، ومفارقة ، ومناقضته لها ، وفتراقه عنها .
قال « كاتب » يعيش في ظل الإيديولوجيا المسيطرة من الكسة ، من

أن يكفى وحده ؛ فلا أقل من تقديم الخدمات للرزساء ، وإشعارهم
بأبعيته وفوائده الشريفة . ولعل ذلك يقلل من جزعه لقلعة سا ناله
بالقياس إلى ما يطعمه إليه . ولكنه عزاء يتزود به في طريقه الطويل «
(ص ٥٩) — لن نتحدث من الآن فصاعداً عن التفريمات ؛ لأن كل
خطاب هو تفريع لخطاب سابق ، حتى نهاية الرواية — لا تقف وجهة
نظر بيومي عند هذا الحد ، بل تتعداه إلى مستوى اعتبار العمل مرادفاً
للبطولة ؟ .

إنها معيار تتجلى فيه التراتبية بين البطل واللا بطل ، في عصر
الإيديولوجيا اللا بطلة . إن البطولة التي يقومها بقيمة تعود إلى معيار
الحق والباطل ، هي التسابق ، والتنافس ، والتناحر على المناصب ،
والعمل كي لا تقف عجلة الآلة المنتجة والتي تسيرها ، ووسائل
الإنتاج والمنتجة بشكل من الاشكال عن العمل بالإضراب عنه ،
الذي يأتي إجابة منطقية عن السؤال :

لن نعمل ؟

والذي يؤدي إلى توقف الإنتاج ، ويغضى إلى انبهار هرم الربيع ،
وتقلص الفئض ، وانحطاط الجباه ، وإضعاف القوة ، وإزالة
السلطة ، وأنسة الأله ، وإطفاء الاستارة ، وينتدى تفكير الطبقة
العاملة في الحركة في اتجاه الوعي الممكن ، وإنتاج خطاب إيديولوجي
بطل عايت للواقع المعيش . إن الإيديولوجيا اللا بطلة تدفع بالفرد
للمؤدج إلى الزهد في الحياة ، والنظر إليها من خلال الموت العاجل
الذي لا يبعه ، ومن خلال الوجود بأن التمتع سيكون في العالم
الأخر . والخصيلة هي الخيال الملهم عن المدى والفراسي الذي يحتاج
إليه الفرد في هذا العالم .

حتى وعود العالم الآخر في الحقيقة والواقع هي وعود من أجل هذا
العالم . هناك علاقة جلية بين العالمين . يكفي أن يستبدل بالإله
الجميع ؛ لأنه يث في « خطابه » على الاهتمام بالجميع .

وخير تعريف صادق يجده هوية مثل هذه الشخصية المؤدجلة هو
ما قالته عن نفسها كاذبة :

« — إن الإيديولوجيا السائدة لا تكون صادقة إلا حيناً تكذب عن
كذبا التي تعدل صادقاً —

« ما أننا إلا شئور معصوب العينين يلدور في ساقية .. »
(ص ٣١ - ٣٢) .

« — لا خير في ، هذه هي الحقيقة .. » (ص ١٠٠) .

« — لا يتحرك منظري ، فمرضى ليس في القلب أو الصدر ، ولكنه
يعوق غمماً عن الزواج (١٠٥) . وداعية الإيديولوجيا السيدية هذا
يرفض إلى حد الحق واليأس ، بناء على قاصدة الإيمان والكفر
الحقيقيين أو الزائفين ، الراحة حتى حيناً يجتنب به المرض أو يشرف على
المهلك ، كما يتضح من حوارهم مع الطبيب البطل الذي يتحدث نيابة
عن السارد البطل ، معروض أراء بيومي المؤدجلة :

« — مادام الأمر كذلك فأعلم أن المسألة ليست لياً . إنها بلغة
الطب لاخطر منها ، ولكن عدم الانصياع لكلماي يتجلى منها شيئاً
آخر . يلزمك راحة تامة ؛ شهر على الأقل .

هتف :

فهو مته وإليه : لا يرمي به عند قدم أي صنم أو إله .

لا تفضيل بين الأجناس الأدبية .

كلها تتبع للإنسان فرصة التعبير الحر عن قضاياها ، وحرية إبداع أشكال جديدة .

يتناول السارد عمل يومي ، ومعرفته وتقنيته الشكلية ، وركبته المروني الضيق . وينظر يومي إلى كل ذلك نظرتة إلى الأشياء المطلوبة وفق قواعد نفعية ، في غياب النفعة التي يشر إليها مجال الحجرة الضيق بوصفه مجازاً عن ضيق الشخصية النفس والمعيشي والحياطي : « كان يعمل يمتون في الوزارة ، ويتنجر في القرعة في حجرته الصغيرة » (ص ٤٦) . إنه موظف محروم من القضاء الكافي ، سواء في الوزارة أو في منزله ، حيث يسفه العمل إليه ويسخر منه : « ولديك راح يترجم للصحف والمجلات ليزيد من دخله ، وليزيد بالتالي من مدخراته . ونجح في ذلك نجاحاً لا بأس به » (ص ٤٧) . وعمل الترجمة يمتنع ليامر يومي في الزيادة والنقصان ، والإنفاق والإدخال ، والنجاح والإخفاق ، وفيها هو جيد أو لئس به ، وتعتمد القدرات أوقلتها وفق معيار الاستقامة والسعير :

« أشتك على نجاحك الذي يقطع بتعدد قدراتك » (ص ٥٠) . لا تطابق بين الجهد البذل والمقابل المادي المخدول . إن الإيديولوجيا المتحركة هي العزاء الحياطي الذي يتظاهر في اللغة . لا يستهلك يومي - للتصريح عن القدرة الجمالية والأدبية الشكلية - سوى الخطاب المزدوج منذ بداية حياته إلى نهايتها ، ذلك الخطاب الذي يتنجر أسلوبه وتغير لفته وفق النظام الدال على أحكام القيمة المزدوجة (بالفتح والنقص) التالية :

١ - أبدي إعجابي : « أبدي سعة للمدير إعجابي بأسلوبك في الترجمة » (ص ٥٨) .

٢ - ممتاز : « دعيت لإلقاء محاضرة في جمعية الموظفين ، وقد سجلت نقاشها : فأرايك في أن تنكبها بأسلوبك الممتاز ؟ » (ص ٥٨ - ٥٩) .

٣ - جيد : « أسلوبك جيد » (ص ٦٤) .

٤ - كما تقطع عليه : « أسأ أسلوبك فمما تنقطع عليه » (ص ٦٦) .

٥ - فذ حفا : « يعني أن تراجع الأسلوب ! أسلوبك فذ حفا » (ص ٨١) .

٦ - مجرد ابتسامة يغطي بها : « وحظي - عند كل لقاء - بابتسامة لا يغطي بها المحزون » (ص ٨١) .

ولا غرار يومي بالابتسامة على أنها حقوة ، فإنه سرخض خانما ، ذليلاً ، قائماً ، مقصوعاً ، لاستغلال أكثر بشاعة وأكثر تأديلاً وأدجلة :

أ - سيعمل على مراجعة أسلوب لا مضمون أو عتري كتاب ضخم سيستغرق فيه مدة شهر كامل .

ب - سيعزز الإيديولوجيا السالفة ، بل سيعمل على تجديدها ، من وجهة نظر تاريخية ماضوية :

« هذه أصول ترجمة كتاب عن الخديوي إسماعيل ، ترجمتها في نصف

المشتين ، ووسيلة من وسائل إنتاجها ، دون أن يعي ذلك أو يشعر به ، ويصبح نتاجاً في عتائق الإنتاج ، ويضحي ما كتبه أداة لترويج خطاياها ، وسلمة كاسدة في سوقها الذي يحول احتضان بقية الفنون غير المودعة . » ويعرض الراوي هنا مستوى الشخصية المروني ، وقدرتها الجمالية في الكتابة ، التي يتبين التناطح رؤيتها على هيكل الماضي ، والسلفية : « واهتم بالشعر خاصة ، وحفظ الكثير ، بل حاول نظمته ، ولكنه فشل . قال إن الشعر كان وما يزال غير وسيلة للتقرب من الكبرياء ، والتألق في الحفلات الرسمية . إنه لحيران فلاح أن يفشل في نظمته ، ولكنه على أي حال غير طريق لإنسان النثر ؛ والمخطأة لا تفل من الشعر في التناجح المشدود ، والأسلوب الجزل مطلوب . قلبه يمدته بذلك . واللغات الأجنبية مثله وأكثر . جميع تلك المعارف مفيدة ، ولغا وقتها الذي ترتفع فيه قيمتها في بورة المعارف الديوانية : فليس بالمعلومات المألية وحدها يحيا الموقف (ص ٦٣) . إن « معرفة » يومي لا تنحصر في الشعر فحسب بما هو معرفة ذاكرية ، كالأروى الذي يراقق الشاعر ، يحفظ عنه ما يقوله ويرده ، أو كالنظام الذي يتقدم عنه حس الإدماج ، والقدرة في الابتكار والخلق المصمري ، لغريب المواقف ، والإحساسات ، والافتقار للنقد النفسي المروني ، الذي يحرك خوالج النفس ، لاتصال الشاعر بالعالم وتناقضاته ، وإسكاه بقضايا الناس . ويستند ذلك عنه يومي إلى معايير المعرفة والجهل ، والاهتمام والإهمال ، والحفظ وعدم الحفظ ، واللغة والكثرة ، والشعر والنظم ، والتناجح والإخفاق :

اهتم بالشعر - حفظ منه الكثير - حاول نظمته ولكنه فشل . ودعى للشعر رؤية تقليدية ، تقدم الإيديولوجيا السالفة ، تأسيساً على معايير الوسيلة أو عدم الوسيلة ، التقرب أو الابتعاد ، الكبرياء أو الصغراء ، التألق أو عدم التألق ، الاحضال أو عدمه ، الرسمي أو العادي : إن الشعر كان وما يزال وسيلة للتقرب من الكبرياء - التألق في الحفلات الرسمية ؛ بل تمتد حتى إلى النثر . وهو يستفيد من الشعر ليرع في النثر / المخطأة . ومعرفته التقنية في الكتابة / الإنشاء معرفة تنأسس على معايير عفاضة ، كالكتابة واللينة ، كما يتضح من المصطلح التقني التقليدي : الأسلوب الجزل ؛ ومعيار معرفة اللغة العربية والأجنبية ، والنفعية والوصولية : إن الشعر كان وما يزال غير وسيلة للتقرب من الكبرياء - جميع تلك المعارف مفيدة - ترتفع قيمتها في بورة المعارف الديوانية . إن عثمان يومي امتداد للشاعر القديم البوق ، والداعية والبشر ، والمقلد ، والوصولي الذي فقد شخصيته ، وسلبت كينونته ، وفابت في كينونة المدموع ، ولم يبق منه سوى المظهر . ذهب الإنسان وبقى اللا إنسان الذي يتحرك كالألة التي تخضع للتوجيه المطلق . إن الركام المروني الماضوي لدى الشخصية المودعة ينبع من الإيديولوجيا المتحركة في التفسيات ، ويصب فيها ، فشلت هذه الإيديولوجيا الفكر كما تشل العنكبوت كل حشرة تدخل في مجال نسجها ، فنتلها . إنها تؤجل بل هذا الصنيع الروعي الممكن / الحلية ، وتستعجل الروعي المحال / الموت .

والأدب في مفهوم السارد ذي التراكم المروني الواسع فن كسائر الفنون ، يمتحن عدة أجناس أدبية ؛ وهو إنساق ، لا يفضّل في مضمونه من الحلية ، والحرمة المسؤولة . وهو كلام مقدس كالإنسان ، وهو الصنم به ، بل هو الذي يميزه عن سائر الكائنات ؛

عام ! نظر عثمان إلى الأوراق باهتمام فقال صاحب السعادة :
يجب أن تراجع الأسلوب ؛ أسلوبك قد حقاً .

تلقى التكليف بسعادة شاملة ، وأكب على العمل بهمة وقوة وعناية فائقة . ولول شهر واحد أعده إلى صاحب السعادة في صورة يمينية كاملة . وبذلك قدم الخدمة التي تلقف طويلاً عن تقديمها ، وأصبح رصيده عند صاحب السعادة فائتاً (ص ٨٩) . وهكذا اقترب منه عمله الذي قرره في ورقة عمل / مشروع حياته للزواج ، بعد أن مارسه وأتجزه ؛ واقترب هو أيضاً عن عمله فضاعت جهوده كلها هباء . وما حدث له في المراجعة يحدث له في إعداد مشروع الميزانية ؛ إما هو ففكرس كل قوله لإعداد المشروع ، حتى يبرز للوجود كاملاً بلا هفوة واحدة . ونجحت مقدرته في توزيع العمل وتنظيمه ، ومتابعة المعلومات المطلوبة من إدارة الوزارة ، على حين تمهده هو بالمراعاة الاحتياطية وتحرير البيان (...) وأعد للمشروع مقدمة مثالية حازت إعجاب المدير بصفة خاصة ، فترجع حل قصة النصر المبين (ص ٨٠) . إن هذا المقطع السردى يعرض قدرة بيومي التقنية الإدارية ، والتنظيمية ، والمعرفية ، والبيانية ، والكتابية ، في إصدار الفتاوى ، وتقوفه ، وانتصاره لتجربته ، وخبرته المشفوعة بالعلم والمعرفة في الشؤون الإدارية الحكومية ، وفق معايير النظام والفوضى ، والذلة والملاحظة العابرة ، والكمال والنقص ، والخطأ والصواب ، والعلوم والجهل ، والمتالية والواقعية ، والإعجاب والتفوق ، والقصة والحضيض ، والانتصار والانحزام ، والحفاة والتجمل . ومع ذلك يبين به الفطن الذي ينخرم ما تبقى من قوله ؛ لأن الزقوة بطيئة تماكسها سرعة الموت التي يحمل جسمه المتهوك بملعبها الفائلة أكثر من أجساد غير المؤجلين . إن بيومي يبدو كأنه لا وجود له . إنه مشيا ، وقوة عمله هي التي تحظى بالاهتمام . إنه يشيا ثم يتجمل بوصفه شيئاً لا يقع فيه ، في مكان غير لايتى به ؛ « كل هذا يحدث وهو مازال في الدرجة الثالثة ، مع عمره المتقدم . أمدا جزاء المجدد الحارق والتضال الجليل ؟ ألم يعلموا بأنه إنسان تلمخص في خبرة مزيعة بالعلم والعمل ؟ وأن مذكراته الرسمية ، وبياناته الخاصة بالميزانية ، وقفاؤه الرائدة في الإدارة والمخزن والمشتريات ، لو جمعت في كتاب لكثنت دائره معارف في الشؤون الحكومية ؟ خيرة نيرة متروية في وظيفة وكيل ثان للإدارة ، كأنها مصباح كهربائي قوة خسمالة شعبة . ثبتت في جدار مرفأى زاوية بقرية (ص ١١٣) . والأحكام التنويعية هنا تستند إلى قاعدة الحارق والمألوف ، والتشابه والجليل ، والعلوم والجهل ، والعمل والبطالة أو الكسل ، والعادي والرسمي ، والعامة والخاصة ، والريادة والتقليد ، والثير والمظلم ، على نحو ما يبدو من الصفات التي حشرها السرد في هذا المقطع .

إن الصورة الأدبية أكثر الأشكال الأدبية أهمية وتثيراً عن ليدولوجيا السارد المستقلة .

والصورة الأدبية في هذا المقطع السردى تجسم ، في تلمدية دلالاتها الحافة وغناها وثراتها ، التي تحول مقاروة بعضها ، ما يلي :

١ - التناقضات التي تسم بجمع الإيدولوجيا السائلة .

٢ - الضوء الذي يمكن أن يثير ساحة ضيقة الأرجاء ، يوضع في

مكان قد تثيره شعبة واحدة . هذا على مستوى التشبه به . أما على مستوى التشبه :

٣ - أن متجى الإيدولوجيا السائلة يستفيدون في صمت من معرفة فيهم استفاضة ناقصة ؛ لأن الطاقة المتساقط منها ليست في عليها المناسب لما هي تكون الاستفاضة أكثر .

٤ - لا أحد يتلقى مكافأة مادية تناسب جهوده .

٥ - الضباع مصرير كل مؤلج .

ومثل بيومي يوماً فأجاب ، مجلبا معرفته وتحومها الدالة على معرفة تختص بسير الشخصيات الجاهزة في فردانيته التي تتسجم مع فردانيته ، وبالفنات كلفات الهدف منها هو للترجمة :

« ماذا تفكر ؟

« الأدب ، سر العقلاء ، الإنجليزية والفرنسية .

— هل لك قدرة على الترجمة ؟

— إني أمضي أوقات فراخي في مطالعة القواميس (ص ٤٥) .

حق الفلسفة تولتها الإيدولوجيا الحزبية المكموسة بلونها ، فتشجع فكراً وتهمل آخر ، وتعتني بفلسفة وتهمل أخرى ، صبغرة في ذلك كل قواها المادية والبشرية ، حتى ولو كان هذا الفكر خاصاً بمتنكر واحد ، وهذه الفلسفة خاصة بفيلسوف واحد . حتى الكتب السماوية تلمحقها انتقائيتها . إنا نشوه في نقلها الفلسفة التشوية التي تعبد القوى الحقيقية ، لا القوى الضعيفة المستهينة من القوى الحقيقية كي تجعل من ضعفها قوة ، وتستبدل بعجزها إرادة وقوة موحدة ، ومتنكدة ، ومتضاربة ، ومتراصة ، وسحابة ، ونضالية . إن نيتشه لا يعد قوة الفرد قوة بل ضعفاً ، إلى أن تنضم وتضامن مع قوى الجماعة . يقول السارد عن فردانية بيومي حامل لواء الإيدولوجيا السائلة : « إنه يؤمن بأن الله خلق الإنسان للقوة وللمجد . الحياة قوة ؛ المحافظة عليها قوة ؛ الاستمرار فيها قوة ؛ فردوس الله لا يبلغ إلا بالقوة والنضال » (ص ٩٥ - ٩٦) . إن بيومي المؤلج يؤمن إيماناً مزدوجاً :

أ - إيماناً غيبياً .

ب - إيماناً أسطورياً .

فالإيمان الأسطوري يتجلى في طموحه إلى القوة وللمجد الزائتين ؛ لأنيها فرديان وعلمان نظراً لغفه الفردية . فيومي ليس في يده شيء ، كي يحافظ عليه سوى الخطاب الإيدولوجي الذي ينظر إلى الحياة والمجد ، والمحافظة والاستمرار من معيار القوة والضعف ، والإيمان والكفر ، والفردوس والجحيم ، والنضال والانحلال ، الفردى أو الجماعى .

والإيمان الغيبى ينسب إلى الله الخلق من أجل القوة وللمجد . وما الحياة سوى جسر إلى الفردوس . وهذه وجهة نظر مؤدجلة أيضاً ، مصادات تدافع عما تدافع عنه الإيدولوجيا السائدة من قيمات وأساطير ، وما تشجعه من ذاتية وأتانية في الفرد المؤلج ، الذي تندو القوة في واقع الأمر — في تصوره — أبراً سهلاً ، مع أنه ضعيف في وحدته وعزله وتفرده ، وأنه يتجسم لقوة الخطاب الإيدولوجي للمؤمن وسلطته . إن بيومي تيولوجي ، يمجّد العالم الآخر . إنه العالم الدائم في نظره ؛ وإله العالم الذي خلق من أجل ذلك . أما في فلسفة نيتشه

الجلد فاعالم الآخر خلق من أجل هذا العالم . لا يبدل هذه الحياة . فإن كانت هناك حياة كانت هناك حياة ؛ وإن وجد هنا جميع وجد هناك جميع .

لوت من أجل هذه الحياة حياة في هذه وفي تلك .

تحقق الحياة بإرادة القوة الجماعية .

إن الضعيف المتمتع في قوة الجماعة قوى ، والضعيف في عزلة — معها طلب القوة — ضعيف .

إن القوى إذا تحلت عنه الجماعة ضعيف .

حول ضعفك إلى قوة تحول قوة القوى إلى ضعف ! في الجماعة يتحول ضعفك إلى قوة .

إن السارد يدرك ، كيميال فوكو ، خطورة سلطة الخطاب الإيديولوجي العقلاني على حرية الإنسان الشعورية الطبيعية ، والبيولوجية ، والسلوك الناتج عنها . نحا نعمل شخصية معقدة ، وضعيفة إلى حد الضيق والاستغلال واللا إنسانية . إنها تحسر إنسانيتها الطبيعية واللا واعية والواقعية ، وتتخذ نصبة وتنسرخ ، وتتمدق ، وتفقد التوازن والأنسجام . وتجردا هذه السلطة القمعية من بعد الحياة في تمددتها ، وعلوئها ، وجنونها ، وشيخها . وأي حياة يجدها السائر في ظلالية التلألؤ ؟ هل يجده البكاء والحسرة ؟

يرحب السارد أيضا ، من زاوية فوكوية ، بالجنون بوصفه مرادفاً للحياة بكل ملذاتها ، دون أن تجاوز ملذات الآخر . فالجنون هو الذي يب الحياة غرائبا ، وسقيتها ، وجوهرها ، وجمالها ، التي يميز العقل — في غياب اللا عقل — عن تحقيقها . والجنون هو الذي يدمر صروح الاحداثيات والتأنيبات والقلها .

الجنون هو الهرمان من الجنون .

يدل على ذلك المأساة التي تستمرها الشخصية الإشكالية ، والتي تنبئ من التساؤلات التي جاءت في صيغة عكس ذاتي ، تطرح قضية تعذيبها بمصطلحات نقدية أكثر دقة . إذا اعتمدنا الجهاز المفاهيمي لـ «دوريت كون» قلنا إنها صيغة عكس ذاتي مجلوب ؛ لأن التافهة حددت مظهرها في صيغة «قال لنفسه» أو ما في معناها ، ولم تولد الاعتماد هنا إلى الشخصية التي يقل عنها السارد خطاياها إلى القارئة . إنها قلعت الشخصية على السارد دون أن تنقله . إنها تجاوزت البنية التوليدية برصد علاقة السارد بالشخصية ، ورصد موقها ، ولم تقتصر — مثلها — على علاقت الشخصية وحدها . وقد سجلت أيضا التناظر والتناغم بين السارد والشخصية . وفي المقطع الرمزي الذي سنسوقه لن نختصنا صيغة «قال لنفسه» التي يعرف بها المحكي الذاتي المجلوب ؛ لأن السارد لا يجلب عن الشخصية خطاياها بقدر ما يسوق خطابها الذي يعبر عن وجهة نظره . إنها صيغة نضحكي الذائق المتأخر ، أو المونولوج التلقائي للسارد ، في مقابل المونولوج التلقائي للشخصية ؛ وهو الذي لم تطلق عليه دوريت هذا المصطلح : «وقال لنفسه إنه لا نجلة له إلا بالجنون . الجنون وحده هو الذي ينسج الإيمان والكفر ، للمجد والحزى ، للعب والخذاع ، للصدق والكتب ، أما العقل فكيف يتحمل هذه الحياة الغريبة ؟ كيف يشم أن النجوم وهو مفروس حتى قمة رأسه في الوحل ؟»

(ص ١٥٦) . وهذا الجنون ، في نفسه للتأنيبات ، يشكل مع العقل وحدة . والعقلانية المولدجة ، أو الإيديولوجيا العقلية ، هي التي تراه بلا عقل في جنونها اللا عقلاني ، مع أنه جنون عقلاني .

ويعد بيوس — بوصفه هيجليا متأخرا — الوظيفة أساسا ودعلة في تشييد صرح الدولة المقدس . وهي لا تتميز عن الآله ، والعمل ، والحياة ، والموت في تصوره المزدوج : «إن الدولة هي معبد الله ؛ ويقدر اجتهدنا فيها نقرر مكانتنا في الدنيا والآخرة» (ص ١٦٩) . إنها الدولة التي تجسد الفكرة المطلقة/ الله الموجود — في نظره — في السباه اللامرية . إنها الفكرة المجردة من التناقض . إنها تامة وكاملة ولا تنتظر النقيض . إنها نهاية الجدلية ومعالجة الحياة . إنها الموت لمخاض الدولة تمثل روح الله على الأرض ولا يمثلها الشعب المتنازل .

ومن منظور لوكاشي — هيجل أبها فإن بعض أفراد الشعب هم الذين يمسكون روح الله وليست الدولة . فلفظا بإيمان دقيق وتأمل عميق هذا الحوار الذي يمكن أن يمد بنية دالة ، لأنه يمر من الصراع التمددجي الذي تدور رحاه بين إيديولوجيين يمكن أن تعد الأولى ، حسب المنهج الجدلي ، أطروحة والثانية نقضها القريب جدا ، والمرحل ؛ لأن الثانية تبدو امتدادا للأولى ، وهما يشكلان معا التركيب الذي ينظر التحول إلى النقيض الجديد أو يسمى إليه . فحسبان الدولة من روح الله لا يمتثل اختلافاتا جديرا عن حساب بعض أفراد الشعب من روح الله . والنقيض الجديد هو أن يكون عدد أفراد الشعب الذين يشخصون «روح الله» كبيرا ، وفي مستوى تحقيق التغير والتحويل وتميز ثنائية الروح والجسد التالية . إن الاختلاف اللوكاشي الهيجلي اختلاف ضروري ومرحل ، ولو أن الهيجلية قائمة في كلتا النظرتين ، ثم إننا نعدصان معا الإيديولوجيا المثالية السائدة . إنها تعيدان خطابا السلطوي المؤسفر في رومانسية حالة تقلب الحقائق ، إلى أن يقضي لها ماركس فيفسها على حقيقتها ، فيتحول ، نتيجة لذلك ، منظور لوكاش إلى منظور لوكاشي — ماركسي ، ليصبح نقيضا جذريا للهيجلية والهيجلين :

«... الوظيفة حجرة في بناء الدولة ، والدولة نفع من روح الله مجسدة على الأرض !

ورمقت بدعته ، فلذلك أبها لا تدري مدى إيمانها ولا مضمونها .

قالت : إنه لمعني جديد بالقياس إلى ؛ ولكنني سمعت كثيرا أن روح الشعب من روح الله !» (ص ١٤٧) .

والوقف اللوكاشي — للماركسي هو موقف السارد ، الذي يؤمن إيمانا راسخا بأن وعي الشعب الممكن والواقعي ، بظروفه المادية والفكرية الواقعية ، هو الذي يقيده ، من منظور مادي جدلي ، إلى تغييرها بالتموقف منها .

الشخصية في علاقتها بالشخصيات/ الرجال :

إن السياسة لا تمد لها من هوم بيوس المؤلج . إنه لا يمدعا على بل لنووسفسطوقولها ضامته . إنه يتصور نفسه محايلا . والتأديج أساس هذا التصور .

إن الحياض مظهر والانتباه كبتونه .

إن الأدلجة تعميم للموعي وتجسير للفكر .

وأن عليه أن يشقها جيداً ومصعباً بلا أحزاب ولا مظاهرات ، وأن الإنسان الوحيد هو الحقن بالشعور بربه ، وما يعطيه في هذه الحياة ، وأن جمده يتحقق في تحبته الواهي بين الخير والشر ، ومقاومته الموت حتى اللحظة الأخيرة (ص ٤٩) . إن يومى يتهم ، في تأديله ، قوى العقول المسئلة والأوهام الحرة بالجنون ، كما اتهم بذلك الجماعات المشابهة التي تخرج من المعايير ، وتغرق الضوابط ، وتزيع عن القلائس ، وتتلف التثاقيل كلها . إن هذه الأحادية والثباتية في رؤية العالم والذات في فردانية مؤدجلة ، هي التي اختزلت ركائمه المعرفي ، وحصرته في نطاقها ، وفي دائرة الأنا ، فانطوت الذات على نفسها للمؤدجلة . وهذه وجهة نظر السارد في الشخصية : « أجل إنه متفمس في مجده النبوي المقدس ، وصراع الخير والشر والقساد ، هذا ذلك فهو لا يرى من الدنيا شيئاً » (ص ١٤٦) . وتسطهر إيديولوجيا السارد المسئلة نسيباً في أحكامه التوعوية على الشخصية . وترتكز هذه الأحكام على معايير الانتماس والانبثاق ، والمداخل والخارج ، والأفكار المحدودة والأفكار التي لا تنجم لها ، والحيالات الغريزية والمجردة التعلية ، في الله والشيطان ، والمجد والحزى ، و النبوي والأخروي ، والقدس والمقدس ، والخير والشر في صراعهما وتصالحهما ، والقساد والصالح ، والرؤية والعمى .

يمسك نجيب محفوظ في « حضرة المحرم » بواقع الوظيفة والعمل في ظل الإيديولوجيا القاتمة ، بواقع الفقة الاجتماعية المالكة لوسائل الإنتاج ، ولتجسده للحطبال الإيديولوجي القائم . والفقة المسئلة (بالفتح) تعتمد أنها منزلة لا تؤثر ولا تتأثر .

- كل وجود مؤثر ومتأثر بوجود وعدم .
- كل عباد يبنى مراح .
- لا وجود للاستقلال .
- الزلة ، التفرد ، الحيد ، أوهم .

إن الفرد يمس النظام الاقتصادي المتخزي كما تمسه الإيديولوجيا البرورة لهذا النظام أو ذلك ، ولو كان في مفارقة أو تحت مياه البحر .

- إن الحروب من السياسة سياسة .
- إذا لم تكن سياسة مضادة فلقد كانت وما تزال سياسة قائمة .
- إن السياسة إيديولوجيا والإيديولوجيا سياسة .

« عرف الثورات ، ولكنه لم يمضها ولم يستجب لها . وقد رأى وسمع ، ولكنه انتمز وتعب . لم يحط بمعاينة عامة واحدة تشده إلى الميادين (...) واليوم يعرف لنفسه هدفاً ضريبياً وأخيراً في أن واحد ، لا علاقة له في تصوره بالأحداث المعجية التي تجري باسم السياسة » (ص ١ - ٢٢) . هذه وجهة نظر السارد في يومى الروايم ، الذي يعرف ، بل يجمل أن غلبته لها علاقة بالسياسة ، والإيديولوجيا المسئلة هي التي جعلته ينظر إليها من خلالها . وإيديولوجيا السارد المستقلة والمختصة في رواه هي المشاركة في النضال ، والسوى بالانتباه ، واختياره ، دون أن يفرض عليه ، بحرية ، والتوقف من الأحداث ، لإستجابته التي يعمها حقوق الجميع ، وحرية في ممارسة إمكانياته ، ويلوب الأنا في التحن . والنحن ليس المالك لوسائل الإنتاج ، ولشئت للنحن العريض الذي يقصده إلى أنوار متفرقة ، كاتنا يومى المنزمل في فردانيته ، التي تفتتت من ذاته : « الاعتماد على

إن التألدج قد قرأب بيومي . إن فكره فكر جليدى ، لاهوق ، مثال ، غير ماضى وغير جندل . في حديثه عن السياسيين يعيد الحطبال المؤدج . لا رأى للشخصية المؤدجة : فوجحة نظرها في مجال السياسة هي وجهة نظر ذلك الحطبال . إنه تصور الحطبال للسياسيين ، وتصور بيومي فرع من تصور الحطبال . والسارد في سرده للحطبال المؤدج التفرع عن الإيديولوجيا المسائلة يتسامى تعلماً متناشاً بالشخصية أو يتناشرواها ، على نحو ما ينضج من صيغ الحطبال الثلاث الآتية :

- ١ - بصمير الغائب .
- ٢ - بالمونولوج التلقائي .
- ٣ - بالمحكى الذاتى للجلوب .

وهي صيغ متباينة ، تحمل تمامي السارد بالشخصية في مستويين مختلفين :

- ١ - في المحكى بصمير الغائب ، وبالمونولوج الداخلى للجلوب ، يتم التناغم بين الشخصية والسارد .

ب - في المحكى بالمونولوج التلقائي الذى يتميز بالتسولات ، تستغل الشخصية بحديثها دون تدخل السارد ، على الرغم من عدم وضع كلامها بين مزدوجين . إنه الأسلوب الحر المباشر : « وفي أوقات الفراغ قره إليه ، وأفضى إليه بخواطره ، حتى السياسة صارحه فيها برأيه وأوهامه . ولشدة حاس الرجل ، جعل عثمان من الإعراض عن اهتمامه ، أو ممالته بحياده البارد إزعاجاً (...) عجيب استغرق الرجل في هذه الشؤون ، وأعجب منه استغراق زملائه لتمامه فيها . ماذا يشعروا إليها ؟ أليست لديهم مخوم صميمية تشغلهم عنها ؟ ولكن قال لنفسه - بازدراء غير قليل - إنهم أناس لا يعرفون لأنفسهم هدفاً عديداً ، وإيمانهم اللين إيمان سطحي ، ولم يفكروا بمجابه الكفلية في معنى الحياة ، ولا فيها عقولهم الله من أجله . وهكذا تنبذ أفكارهم وأعمالهم في هو وسفاسة ، وتبدل قواهم الحقيقية بلا عمل ! تستغلهم الأوهام ، وبعضى الزمان وهم لا يعملون » (ص ٢٥) . إذا كانت الشخصية المؤدجة ذات الموقف الجليدى تعيد بيبخاوية مسخرة الحطبال المؤدج المسخر من السياسة والسياسيين ، تناسباً على معايير التكفر والإيمان ، والمعرفة والجهل ، والعمى والسطح في الإيمان ، والتفكير وعدم التفكير ، والجند والميت ، والقول والفسلفة ، والعمل والكسل ، والحقيقة والروهم ، فإن السارد ، على التغيض من ذلك ، يتوقف فعلى أحكام الفنية ، وكل ثنائية . فما الحزب ، والاضرب ، والتوقف من الأحداث ، والإيديولوجيا المسائلة ، سوى مفاهيم وعى يمكن وفاقى .

- الرواية فعل .
- الرواية تحرق .

وفعله هذا في أنسة الإيديولوجيا السيدة فعل من يأخذ بألوة فيتبع جميع تألقاتها اللا نهائية ، فيسجل منها ما يراه كائناً توضيحها وإلقاء الأضواء على حقيقتها . إنه يتبع الشخصية/ الإيديولوجيا السيدة في جميع مراحل حياتها الواقعية ، أو التي توهم بالواقع : « قال لنفسه إن الجنون منتشر أكثر مما تصور . الاحتمالات السياسية تثيره وتبعثه ، وهو يصير على عدم الاكتراث بها ، ويؤمن بأن الإنسان طريقاً واحدة ،

النفس وذاتها لتأجلها ، ولا يطلع عليها سوى السارد بحكم « الرؤية مع » ، التي تحول له التناوب ، والطابق ، والتناغم مع الشخصية ، فضلاً عن تجرته الواسعة التي تسرله التمثل ، والتصور ، والتغافل إلى نفسية الشخصية ، والتسأل إلى وعيها ، لاستيعاب خضايها . إن يوسى المؤلج يتبنى - كى يحقق مطامحه المحالة - الموت لأخيه الموقظ ليحل محله . ولكن يعزل كرسبه ، لخصلة شخصية تافهة هي الترقية ، أو غيبالية « المدير العام » ، وهو منصب سياسى أو ميسس : « لم تكن لديه نية إزيارته ، ولا هو جاء لتوبيخه بدافع حقيقى من عواطفه ، ولكن خوفاً من أن يتهم بالجمود ؛ ولذلك كرهه ضميره وورعه الدفين ، ومضى فى طريقه لا يرى شيئاً . ورغبا عنه تركز تفكيره فى الدرجة الخامسة التي ستخلو بعد أيام » (ص ٦٧) . إن هذا الوصف الدقيق لنفسيه يوسى وإحساناته ، وصموده ، وأماله ، ونبله ، وسلوكه ، يتكشف هواجس يوسى المؤلجة ، والمؤسسة على معايير أخلاقية ، وسلوكية ، وعقلانية ، وقاتية ، نلمسها من خلال اللغة الموقظة في القطع السرى : نية الزهرة وعلم النية ، ودافع حقيقى أو زائف ، والمحافظة والعقل ، والخوف أو الشهادة ، والجمود أو الاعتراف ، حضور الضمير والورع الدفين أو غيابه .

ما الضمير ؟

بلغة يوتج هو الأنا الجمسى . بلغتنا هو الأنا المؤلج الذي يمارس الرقابة الشديدة على اللاوى . وهذه البنية النفسية واللحنية التي يظهريها هذا السلوك حديدنا الإيديولوجيا السائدة والوضعية الاقتصادية ، كما حدثت رغبة المطلحة بالدم : « ورغبا عنه تركز تفكيره فى الدرجة الخامسة التي ستخلو بعد أيام » . وإذا كان يوسى يلمث وراء الدرجات فإن الغلاء يسببه درجات . إذا كان يتبنى التقاعد والإحالة على المعاش لسفان ، الذي يدل لقيه « بسبون » Pensionné على ذلك ، فإنه يتبنى الموت لحزمة التي ينبغي أن يتبعه ، كما يدل على ذلك لقيه « السويى » Suivie أو Suivant من فعل Suivre . والسارد يلمح بذلك أن يصصر ، وتلك إحدى وظائف الأدب الكبرى : « أما فى الوزارة فقد دار الحديث طويلا حول المريض وعرضه ، قبل أن يضط الدم نذير خطر ولا علاج ، وقبل أنه رعا اضطر حركة بك إلى التقاعد أو التنحي على الأقل من مهله الرئيسية . سمع تلك الأقوال باهتمام فحقق قلبه بسرو خطى ، تلقاه بسخط وقلق كالمادة ، ولكنه هيج أحلامه ومطامعه » (ص ٦٩ - ٧٠) . ويبدو منه أصبح حزمة السويى مُتَقَلِّباً ولكن عاودته أزمة ضغط دم جديد ، فصعدت الوسواس ذاتها لتتش كالجوارح كبد عثمان يوسى ، قضى للمدير أكثر مما غناه الوكيل الأول : « وتوكل لديه أن الوكيل والمدير أحضر منه منا ، وأن الدرجات لن تخلو إلا بمجزة مجهولة ، أو بوقعة عاجلة ، أو بحدث يقع فى الطريق » (ص ١١٠) . ويتأصل من يوسى عبد الله وجدى بمرض الموت : وجعل يقول لنفسه : عبد الله وجدى فى حكم الشباب حقا ، ولكن مصر المعجزات قد عاد !

ولكنه فى الحقيقة لم يعتمد على المعجزة وحدها ! كان يرمق بملانة عبد الله وجدى بعظماء ، ويتابع ما يقال من همه فى الطعام والشرب بالوتياح خفى ، ويورد فيها بينه وبين نفسه :

النفس خير من مهاجمة الجميع . الله يأمرنا كأفراد وبجانبنا كأفراد ، وثنى طريق وسط الصخور خير من تسول صدقة من المجتمع » (ص ٧٨) . وتردد فى هذا الخطاب المؤلج الأقوال المتلفة الساترة clichés : الاعتماد على النفس - ثنى طريق وسط الصخور خير من تسول صدقة من المجتمع . ووجهة نظر يوسى هذه تطفح بالنتيجة بين الفرد والمجتمع ، والأنا هوينة ، والفردانية : الله يأمرنا كأفراد وبجانبنا كأفراد - الشيء الذى يعلمه مسافات ومسافات عن وجهة نظر السارد الجدلية . الشخصية تقول « نعم » للإيديولوجيا السائدة ، والسارد يقول « لا » . ومفهوم السياسة عند الشخصية المؤلجة هو ما يحقق رغبته الفردية المعالجة ، الجزئية ، والآنية ، والإصلاحية السطحية ، التي تشمل كل المبادئ . ويوسى يريد أن يدرك بلا سياسة ما يدركه غيره بها ، كالتصايب العليا : « حفلة الإذاعة الأخيرة ، الأسمار ، صراع الأجيال (...) وما يدري إلا وهم يتكلمون فى السياسة ! صكت أذنيه مرة أخرى الصراعات المضطربة بمرمزها الرنانة : الحفرية .. الديمقراطية .. الشعب .. الجماهير الكاذبة .. المذاهب الثورية .. التنبؤات الراسخة عن ثورات الغد ..

وقال لنفسه إن الفرد ينوء بأماله ، أفلا يكفيه ذلك ؟ ! ولكنهم يؤمنون بأن آمال الفرد رهن بأحلامهم الثورية ! حسن .. لى ثورة تضمن له الشفاء وإنجاب الذرية وتحقيق كلمة الله فى الدولة المقدسة ؟ ! » (ص ١٥٤) .

أيمكن لسياسة مؤلجة أن تبحث عن سياسة ؟

إن يوسى يحكم على الصراعات السياسية وفقاً لمعيار الاضطراب والجمود ، والرتبة والمسى . إن الخطاب المؤلج يشوه فى حرياته المغلوقة كل خطاب . إنه يستخدم أيضاً لغة الخطاب الإيديولوجى التنقيص ، الصادر عن الأحزاب السياسية والمعارضة ، ليمر بسهولة إلى أذهان المتفنيين ليتأدلجوا وليقبلوا ، ولينحلموا ثلاث كروتل دفعة واحدة فوق كارتة التأدلج : الزيادة فى الأسمار ، الزيادة فى مساهلات العمل ، تجميد الأجور . إنه يراهن عليهم لا على المؤدلجين الذين يشكلون الأغلبية الساحقة ، والذين تضمن عليهم الدولة فى عدم الاستجابة لمطالب النقابات للمعارضة . ويبدو أيضاً تأدلج يوسى من تقويمه للصراعات السياسية تبعاً لمعيار الأهمية والتفاعة ، والسعادة والشقاء ، والإنسان والحيوان ، والأمال واليأس ، والحقيقة والحلم ، والسفورة والضعف ، والجسبل والمعرفة ، والوحدة والاختلال ... : « قطع ناله فى مراهى التمسلة ، يلقفون الأمل على الأحلام ، لضعف نفوسهم ، وجهلهم بأن الوحدة عبادة » (ص ١٥٤) .

أناذية ! ما الأناذية ؟

كثيراً ما نمر بنا هذه البلية : ومع ذلك لا ندرك دلالاتها الخلقية ، مثل الوحشية ، وإرادة القوة الفردية ، والتسابق ، والتنافس ، والإجرام ، وإرادة القتل ، نية أو فعلاً

النية تساوى الفعل . وحكم النية هو حكم الفعل . إذا نويت القتل فقد قتل .

تعتبر نية القتل عن ذاتها فى الرواية فى شكل مناجاة تلقائية بين

مثلك يستحق أن يمدح بن جيب . (ص ١٠٣) .

ويبدو التأليف في اللغة الأسخارية : أسأت إلى سمعتها ؛ أوفى التمييز بين المرأة والرجل سلكت سلوكاً خليفاً بالرجل . فخصصة حين جيل غير مزدوجة ولا يماكس يعترض سبيله . لا يعد بيوم ماعكاً ما دلت رغبته في التخلص من الفتاة .

الترائية :

تدعى الترائية أن الموظفين / العمال ، وأرباب الوظائف والمعلمين يخضعون لنظام يهي من العمل ، حيث العمل مفتت يستيع وتفتت هؤلاء العمال / الموظفين وغيرهم إلى مستويات ، ودرجات ، وسلاسل ، ومراتب ، ومناصب ، ومكاتب ، وكراسي ، والألقاب لمحد لكل فرد مستواه في عمله / وظيفته ، أو مهنته ، أو حرفته ، خلق التأليف والتشاعر ، في سبيل جلب اليد العاملة وإغرائها . وهذا التقسيم التراتبي توكبه اللغة المؤجلة ، التي ترتكز على التراتيب . وتخصص التصنيفية التراتبية في جميع مرافق الحياة . فعند عنوان « حصرة المحترم » نترك أن اللقب الذي يحمله عنوان الرواية دال على أن الناس مصنفون - وفق تراتبية معينة - إلى مختصين وغير مختصين ، حسب معيار « كبار » و « صغار » : « ما أعجب اتصال رجال الدولة الكبار وأتباعهم ! » (ص ٢١) . وتشير هذه المعيار إلى غياب النساء في الدولة . إنما رجال دولة لا دولة نساء ورجال . وتتجلى التراتبية أيضاً في أن هناك رؤساء وأتباعاً ، ولا سيما في اللغة / الألقاب ، والشهادات ، ومستويات معرفية يمكن أن تزول يزوال الدولة : « كان صفان يسويان رئيس المحفوظات يتابع نشاطه الرسمي بإحسان وحذر . أحجب بجلده حسن تصرفه وعقله . لم يرتح من يلبسه الأسر إلى الكالوريا التي تميز بها وحده في المحفوظات ، ولا إلى طموحه إلى المزيد من التسلل الذي سيرفعه درجات جديدة من الامتياز عليه هو بشهادته البتية « الابتدائية » . (ص ٢٥) . إن اللغة هنا تعبير من طغوس أخلاقية يتغير فيها الخطاب حسب تغير المتحاورين الذين يخضعون لمعايير تعود إلى الرئيس والمرؤوس ، والنشاط والكسل ، والرسمي والمؤقت ، والإحسان والإنكار ، والاستقرار والحذر ، والصبر والتمرد ، والحسن والفيح من التصرف والخلق ، والكالوريا والابتدائية ، والتسوي والتمييز ، والمزيد والاكتمال بالتعلم ، والارتفاع والانخفاض ، والدرجات القديمة أو الجديدة ، والتم والأسرة .

وهذه رسالة إيلافية أو طلب يبعث إلى من « فوق » بيومي حسب تراتبية السلم الإداري المجدد لتقسيم العمل / الاقتصاد / الأجرة ، وبينه من قواعد إدارية صالمة ومؤجلة (بالكسر) ، تتحكم في رقاب الناس ، وتعرض عليهم الإذعان لما صار فيه على مستوى الكتابة : « حصرة صاحب السعادة للمدير العام . أشرف بإبلاغ سعادتك (...) مستلميها الحق في عبقرية سعادتك ، في ظل مولانا الملك العظيم حفظه الله وأدام ملكه (...) .

وتفضلوا يا صاحب السعادة بقبول فائق الاحترام .

شمان بيومي

كاتب الورد بالمحفوظات (ص ٤١) .

— ما أكثر الأمراض التي يتعرض لها أمثاله ! (ص ١٢٩) .

ثم يقتل نيةً مؤثقةً مثله وهو حصة السوي : « وهو يحفظ عن ظهر قلب أن للإدارة وكليين ولكن الروبة لن تأن إلا من طريق حصة السويقي ، بأن يرقى إلى مجال عمل المسافر ... يموت !! » (ص ٦٥) . والمبارك التي أكدنا عاراله ثلاث تغطلا استثنائية تسمى إلى أخلاقيات بيومي ، وه « يموت » دالة على طموحه الأتاني المجرم . بطل أو لا بطل ؟

إن البطل في الرواية ليس دائماً هو الشخصية الرئيسية ، فالبطل في بعض الروايات شخصية ثانوية كما هو الحال في رواية « حصرة المحترم » لتجيب محفوظ . والبطلولة درجات ، وأشكال تتغير بتغير الظروف والمواقف من حيث هي متاعل ، وتبلى البطلولة هي هي بوصفها كبتونة . في الوقت الذي يحمله فيه السارد بيومي في ظرف حرج في يختار ، ويضد موقفاً طويلاً ، ويتزوج ، ويعتق نصف حياته أو بعضها منها ، يحدث غير الترفع ؛ إذ يغفل ، لتأجله ، الإرفة ، والمزم ، والإقدام ، والتخاذل القرار ، والشجاعة ، فيضمحل الفعل البطل ، ويتلاشى موضوع الرغبة ، وتكبت الرغبة . لو اعتمدنا منج جرماس البيرى الوطني العامل لتبين لنا أن في « حصرة المحترم » ذاتاً تحمل الإيديولوجيا السائدة فيها فتلعب دور الماكس داخل الذات التي تنفذ مزدوجة ، ويصبح الموضوع هو الجنس / الزواج / حب / علاقة / امرأة . وهذا الموضوع ثنائي أيضاً ؛ لأنه يلعب دور الموضوع والمساعد في الآن نفسه ؛ أو نقول الإيديولوجيا السائدة هي الذات والموضوع في الوقت نفسه ؛ أي تنفذ ذاتاً ترغب في ذاتها . وهنا ينعدم بيومي . في حيز بيومي - سي يستحوذ على موضوع الرغبة بطل يتيب منا أن نعلمه في عداد الأبطال ، أو أن نتعرف له بالبطلولة . هذا هو ما وقع حقا ليومي المؤدج مع الجليل المجدد غير المؤدج نسبياً ، مقام يحقق رغبته وإرادته بشجاعة ، متحلبا الظروف ، ومعهما ييديولوجيا حرة جادة . جاءه يوماً حين أفتدى جيل وقد علم بخلاته بأنسية ومضاه :

— « الحق أنه لولاك لتدلت خلطيتا .

— — —

— أنت شاب سيء النطن ، ماذا شاهدت ؟ ماذا شاهدت ياسكين ؟ ولكن هكذا هم الليبون ، طلقا علمتها كاتبة من صلي . علاقة هي البراءة نفسها . كم أغشى أن تكون قد أسأت إلى سمعتها بلسوك وأنت لا تدري ولا تصعد !

فقال الشاب بيرامة وحزن جليل :

— إن أعرف متى وكيف أكنم أحزاني وأحفظ على سمعة من أجههم !

فقال وهو يتندد :

أحسنت .. أحسنت ..

ثم موجه من الأسر محتاجة :

سلكت سلوكاً خليفاً بالرجل .

من شدة رد الفعل ، والشعور غير الترفع بالنجاة ، اضطربت معدته ، ففزع إحساس بالفتيان ، قال :

والضعف الخزي : « إنه لا يملك سحر المال ، ولا يتمتع بمنازلات الأسرة الكبيرة ، ولا قوة حزبية تستند . وهو ليس من الذين يرتضون أن يلعبوا دور البهلوان ، أو القواد . إنه واحد من أبناء الشعب التقيس ، الذي عليه أن يتزود بكل سلاح ، ويتحين كل فرصة ، ويتوكل على الله ، ويستلم حكمته الأبدي التي قضت على الإنسان بالسقوط في الأرض ليرتفع بعره ودمه مرة أخرى إلى السماء » (ص ٤٢) . بين الذين يعتمدون على أنفسهم وبين أصحاب الواسطات « لأهل الواسطات » (ص ٤٣) . وهذه ثنائية الحكومة والسياسة التي تمر منها الميزانية بوصفها عملاً خطيراً في مقابل عمل تافه : « والميزانية عمل خطير ، يتصل بالمدير العام ، ووكيل الوزارة ، ومجلس الوزراء ، والبرلمان ، والصحافة » (ص ٤٣) . وإذا أراد بيومي تغيير الوظيفة فله أن يجمع لمعاييرها التنقية بين الوظيفة ذات المرتب الثابت وذات المرتب المتحرك ، والإطار العام والمخاص :

« ولكننا وظيفة ذات مرتب ثابت ، وسوف نخرج بها من الكادر العام . فهل فكرت في ذلك » (ص ٥٠) . وتقسيم الراتب تابع لتقسيم العمل . وقد يشغل الفرد عدة وظائف براتب واحد ، وذلك لاستغلال الطاقات ، والحد من الترتيف . ونضع الترقية لتقسيم الزمن : « تقرر ترقية إلى الدرجة السادسة بمرتب قدره خمسة وعشرون جنهما . ورغم توصيته بمشرة جنهات إلا أنه لاذ بترقية ما كان يبلغها قبل سنوات وستوات ، فضلاً عن الأهمية التي اخص بها يصمله المزدوج » (ص ٥١) . والأمل ينقسم إلى مشدود وضمير مرغوب فيه ، والأول والأخير ، والناس إلى عابدين وأقذاة ، والمجد ، والالاجد ، العظيم والتبذل : « هي أمهم المشدود والأخير ، وبخاصة الألفاظ منهم ، الذين يعدون أنفسهم لذلك المجد العظيم » (ص ٥٢) . إن الإدارة تشمل على الوكلاء والمديرين : « في طريقه يوجد وكيل إدارة ثالثة ، ووكيل إدارة أخرى ثانية ، ومدير إدارة أولى » (ص ٨٧) . وينظر إليهم بيومي بنظرة مؤدبة ، ومن منظور ينطلق من معيار الصداقة والمداينة ، والطهر والندس ، واللبونة والفساوة : « جميعهم أمهلاء — أعداء ، لما تقضي به لإادة الحياة الطاعرة الفاسية » (ص ٨٧) . والمحسوبة مبنية على تراتبية أخرى ترجع إلى قساعة الانتباه إلى الأسرة وعدم الانتباه ، والقرابة والقرابة : « إنه كما تعلم من أقرباء الوكيل » (ص ١١٠) . « لا ... لا ... إنه قريب الوزير » (ص ١١٦) . وتجسد التراتبية سلوك بيومي إزاء الآخرين : « وجلس في الإدارة كوكيل ثان ، ولكنه شعر باستعلاء على من حوله ، وبأنه أهل للثقة الأولى ، وبأنه المحب في الإدارة واللوائح والميزانية ، فضلاً عن دراسة القانون والاقتصاد ، وثقافته العامة ، وبقوة الراشح في اللغات » (ص ١١٠) . إنه ينظر إليهم من زاوية الثقة وعلمها ، الأولى والأخيرة ، والحجة وعلمها ، معرفة القانون والاقتصاد أو الجبل بها ، والثقافة العامة والخاصة ، والمتنوع (أو علمه) الراسخ أو المتبذيل في اللغات . إن التراتبية بوصفها معياراً لا تراعي الشهادة والكفاءة فحسب ، للوصول إلى الوظيفة المحسنة ، بل أيضاً للكتابة الاجتماعية ، حسب الإيديولوجيا الأخلاقية : « لا تراعي الشهادة والكفاءة وحدها عند الاختيار لها ، ولكن يضاف إليها المكانة الاجتماعية » (ص ١١٨) .

هذا أو أكثر هو ما يحدث في مجتمع مؤلج ، حيث تسود المحسوبة

وبيومي ، كما يدل عليه لقبه الإداري المؤلج ، كاتب الوارد في المحفوظات ، يخضع لمعايير الاحترام الأخلاقية كما تبدو في لغة الرسالة المؤلجة : حضرة — صاحب السعادة — المدير العام — أتشرف — « كم — عبقريه — ظل مولانا الملك العظيم حفظه الله وأدام ملكه — « ولو الجماعة » — فائق الاحترام . وتصدر عن مدير الحضرة والغبية ، وأصحاب السعادة أو الشفاء ، المدير العام والمخاص ، حصول الشرف وعلم حصوله ، كم وك ، العبقريه والبالدة ، الظل والنور ، السيد والعبد ، الملك والفقير ، التعظيم والتحقير ، الحفظ والضياح ، دوام الملك أو انتصاته ، ضمير الفرد أو الجماعة ، الاحترام والاحتقار ، الفائق أو السافل . ويقول السارد في خطاب آخر يؤكد التراتبية : « وسيدور خطابي الموجه إلى حضرة صاحب السعادة دورة رائعة ، نملن نفوقه على الملأ ، فهو عرض أولاً على رؤسنا المهائش مسجلين بيومي ليقوع عليه بالعرض على صاحب العزة مدير الإدارة حرة السويش (...) وبعد ذلك عرض على حرة السويش ليقوع بالعرض على حضرة صاحب السعادة للمدير العام (...) ثم يوقع عليه بالتحويل إلى المستخدمين لإجراء اللازم » (ص ٤١ - ٤٢) .

إذا كانت الابتدائية تقابل البكالوريا ، فإن البكالوريا تقابل أيضاً التجارة المتوسطة : « — جميعهم من حلة البكالوريا !

فأجاب حرة السويش :
بينهم اثنان من حلة التجارة المتوسطة .
— العالم يتقدم ، كل شيء يتغير . ها هي البكالوريا تحمل على الابتدائية » (ص ٦) .

حتى الأطفال يصنفون حسب تراتبية قدراتهم العقابية التي لم يخفروها وإنما صنفوا وفقاً كمناصبت للدارس :

« — الولد ذكي ، ورعاً رأته يوماً من رجال الحكومة .
— عليك بمدراس الأوقاف ، فرعاً قبل بالجان » (ص ١٣) .

والمهات المؤجلات يقبل هذا التصنيف وينسب إليه ، ويخندو طموحهم مرتباً :

« وصاغت الأم من نشاطها ، مؤلمة أن يعمل الله من ابنها كبيراً من الأكابر . أليس الله يقدّر على كل شيء ؟ » (ص ١٤) .

والجميع المؤدلج مقسم وفق التراتبية إلى فئتان ومنطقتان :
« مساعدة أدبية تقدم لذي شأن » (ص ١٥) . إنه يجمع التمييز بين التلميذ والموظف بالشراب :

« تلميذ ؟ ... ولماذا ترى شريك ؟
— موظف وتلميذ في مدرسة ليلية » (ص ٣٩) .

وتموضع بيومي بين الأغنياء والفقراء ، بين المتأخرين والمتحطين ، بين الكبار والصغار ، بين الأحزاب للوالية والمعارضة ، بين الجهاد والمزال ، بين التمتن والقواد ، بين الدولة والشعب ، بين السعادة والتماسة ، بين السله والأرض ، بين السله والأزول ، بين الترتيب والغفال ، بين الحكمة والجبل ، بين الراغب والزاهد في الشيء ، بين العامل والكسول ، بين المؤمن والملاح ، بين السقوط والارتفاع ، بين الأسرة الكبيرة والصغيرة ، بين السائدة والمعاكسة ، بين القوة

— عندك المعلم حسنة صاحب الطحن البلدى .
فقلها بنفاد صبر :
— لا تفكرى فى حينا ، عليك بالأسر الكريمة ..
— تقصد ؟ ..
— الأعيان . كبار الموظفين .. أصحاب السلطة ،
(ص ٦٧ - ٦٨) .

إن يوسى يبحث عن المرأة/ الشيء . لا المرأة الإنسان ، المرأة « المناسبة » ، تحت معيار المناسب وغير المناسب . والسارد يصدو عن إيديولوجيا رافضة للإيديولوجيا البراجماتية . والدليل على ذلك وضعه كلمة « مناسبة بين مزق تراثيين مصطنعة ، وتشيء المرأة/ الإنسان . والتفرقة والتصنيفية وفق تراثية مصطنعة ، وذلك أن « تفكير » يوسى ينحصر لحيار الصعود والتزول ، من الطبقة الفقيرة إلى الطبقة المجدبة ، والثبات والتحول ، والتخلف والتقدم ، والوضاعة والشرف ، والإخفاق والنجاح : « وثمة خيبة أخرى عاناها فى ترده على بيت المير : فقد حلم بأن يجد هناك عروسا (مناسبة) . ومن يعلم ؟ وحلم أيضاً بأن خدماته قد تشجع له عند حرة بك السوفى فيخض عن وضاعة أصله ، ويقبله فى طبقة جديدة تمهد السبل إلى التقدم » (ص ٥٣) .

إن اللاطولة ولادة التحايل . وهي تبتلى فى هروب يوسى من السياسة هروبا وروماتسياً ، وجهه ليها ثائرة ، فى حين تمدها بظلة شابة ذات إيديولوجيا تنقيص حية :

— لا تخجلنى من الصراعات السياسية ..
— ولكنها الحياة الحقيقية .
— ما هى إلا صخب زائف .
— الدنيا من حولنا ..
فقلها بنفاد صبر :

الدنيا الحقيقية فى أحمال القلب » (ص ١٤٧) .

وذات يوم استضافته سفان بسوى وقدم إليه ابنته بطريقة غير مباشرة . وهو سلوك جميل الصراحة متعلمة ، لغية الإيديولوجيا الأخلاقية على العلاقات الاجتماعية . وعندما شرع السارد فى وصف الفتاة ويوسى والأب من زاوية « الرؤى مع » ، تجلت الإيديولوجيا المفرقة بين الناس والأجناس فى أحكام القيمة التى يبعث بها الناس بعضهم بعضاً . إن المؤدع ينظر إلى المرأة من ميسار الصورة والشكل ، وميسار الجسد والقيح ، كما تغل على المرأة المؤدجة ، وكما يفصل الإنسان بأبعه . يقول الراوى : « وظهر فى مدخل الشرفة شيخ . فتاة تحمل صينية تقوح منها رائحة الشاى المنعم . انكمس الضوء القابع وراءها . وجه مستعير ، لونه قمصى ، وثمة صلاحة ملحوظة مغلفة بنموض والشوق . يساوره قلق . وهو يميل قليلاً ليتناول قلع الشاى رأى عن قرب ساعدها السوية البضة ، وكأنها هى التى تنفث رائحة النماء . وقتت دقيقة أو أقل ، ثم توارت فى الظلام وهي تدارى ابتسامة كانت تغلت منها حياة وارتيكا . وساد صمت كأنه الشعور بالإثم ، وتشيع الجربوح المؤامرة ، وتضاعف قلقة . قال سفان :

— ابتقى ..

والوصولية والتمييز بين الناس الذين يتفرون فى الإسهام فى الاقتصاد بالعمل ، ويتساقون فى الحماجات ، ويختفون فى المحقوق والواجبات ، كما يشيع فيه وجود الأحزاب مؤدجة استغلالية : « أعرف ما يقال ، ولا أنكره ، الوساطة .. القرابة .. الحزبية .. كل أولئك وما هو أشنع ، ولكن الكفاية قيمة لا يمكن تجاهلها كذلك ، حتى أصحاب المراكز من غير ذوى الكفاية يجدون أنفسهم فى حاجة إلى من ينفى عجزهم من الأكفاء الحقيقيين » (ص ١٣٦) . وترسى يوسى ، وهو فى فراش الموت ، إلى مدير علم ، حلمه المقدس ، حيث يتجدد روح الله . فى نظره — تبعاً للرؤية المثالية المؤدجة ، الخفاضة للتراثية السائدة ، والمفرقة الناس إلى بشر وغير بشر ، إلى حد أنه تحيل أنه فى مرتبة الفرد/ الإله نفسه ، وأنه يمارس السلطة . إنه يتفحص الشخصية الأخرى . إنه حريص . إنه مظهر كبتية . إنه لطيف وجود ، بل علم وجود . يعد نفسه من أصحاب القوة ، وأصحاب السعادة الفائزين ، مالكى الحجر الزرقاء/ النساء/ الإله/ المثل العليا ، ويده الحل والعقد ، وأنه من « أولى الأمر » ، وأنه نبي فى مقابل البشر المعادين الذين لا يملكون حجرة فى لون التراب ، والمفتحين للأوامر ، المطيعين للأشياء ، والضعفاء ، الفاشلين ، للمتصفين بالأرض وفق التراتبية والتمييز والتفرقة بين الناس : « نلوق فى هدوء نجاحه . إنه صاحب السعادة ، مالك الحجر الزرقاء ، مرجع الفتاوى والأوامر الإدارية ، ملهم التوجيهات الرشيدة للإدارة الحكيمه قضاء مصالح المهاد ، وعبد من عبادة اللادين على الأمر بالعرف والنبى عن المنكر (...) وقال لنفسه :

— ستم تمكث على يارى يوم تمكثى من القيام بممارسة السلطان وإعلاء شأنك فى الأرض ! » (ص ١٥٧) . لقد توجد يوسى بالإله ، والسلطان ، والنبى ، والملك ، ولولى الأمر . لم يفارقه تأليه . إذا كان منذ بداية الرواية يسعى إلى القوة والحكم والسلطة ، تقليداً للإله/ الفرد ، فله الآن هو الإله الفرد أو الفرد/ الإله . وإن نعيد الحديث عن قدراته وإمكاناته المعرفية والتنتية — ماذا صممت به الإيديولوجيا السائدة ، متتبياً أو نبياً ؟

يوسى وعلاقاته بالشخصيات/ النساء :

إن الإنسان ، امرأة أو رجلاً ، يصف تراثياً وفقاً للدرجات ، والأقسام ، والألقاب ، والسلام ، والمؤلات :

— أهلا بك ! من أى قسم ؟
— المستخدمين .

— عظيم ، وما مؤلاتك ؟

— لسان آداب قسم الترويح » (ص ١٣٤) .

ويوسى يميز هو ذاته بين حارة وحارة ، وحى وحى ، وأمرة وأمرى ، من زاوية الفقر والغنى ، بين العامة والأعيان ، بين كبار الموظفين وصغارهم ، بين أصحاب السلطة ومن لا سلطة لهم :

— أيملى تفكر من حولنا ، عن حينا كله .

...

— أريد عروسا من أسرة كريمة .

بالمستأز وعجلة (...) . وصادفها صباح الجمعة في الحديقة بصحبة أمها . ثلاث عيناها لحظة ثم حولتها عنه في غير مبالاة . لم تلتفت ورأى أنها . تجلجل لم معنى من معاني الموت (ص ٣١) . هذا السرد

الصادر عن سيدة يدل على أنها أرادت أن تمتلكه بوصفه شيئاً . ولشعورها بالضعف وإرادة القوة ورغبة في أن يكون عثمان / الرجل / القوة / السلطة / المال بجانبها . وعثمان في إرادة القوة الفردية يرب

أيضاً من الضعف / المرأة / الفقر ، رغبة في صاحب السطة / صغير عام / قوة / سلطة / مال / إله . كانت سيدة لا تعدد من الرجال ولا تعد نفسها من النساء ، انطلاقاً من معيار الزواج ، الذي يكون به الرجل رجلاً والمرأة امرأة ، والطلاق أو عدم الزواج ، الذي يقبل كل شيء إلى ضده . ولكن ماذا قلتم له سيدة من مساعلة ؟ هل جعلته يهي وضعه ؟ إنها لا تستطيع ذلك ما دامت مؤجلة مثله . والإيديولوجيا السلفية تكسر هذه الثنائيات ، أيها السيد « سيدة » على شيء من ذلك ؟ فكل منها بشكل مرتبة تنكس عليها صورة الآخر . ومن معيار المنزع والبيع ، والجماع والقيح ، والصنم والكبر في السن ، يحكم على المرأة : « ووقيت الأيلام علاقتك بنتك تملكه في

السن ، تسمى نفسها قدرة . جذبتة بسمة غلقة » مثل سيدة – ولكنها أعمق في زنجيتها ، وبنيتها ولم تكن مفردة في البداية »

(ص ٣٨) . وقدوة هي قدر بيومي الذي يؤمن بالقدرة : « مسع المهمة مرة أخرى ، وسمع صوت القدر » (ص ٦) . ولكن ما الذي ينظر إلى لون الإنسان ؟ هو التمييز العنصري ؟ إنه يقرم قدرة احتفاء على معايير مختلفة . إن أفكاره للأجلة تنفح حائزاً بينه وبين إدراك أن كليهما في حاجة إلى الآخر ، أو يدركه ، ولكنها تصد بصورة أو بأخرى من حلوسة حاجته الطبيعية : « قال لنفسه إنها مجنونة بلا شك ، لذلك فهي بغي . ولكنها كانت الترفيه الوحيد في حياته انشقة . ووجهه زراء لا بأس به » (ص ٤٨) . وتستند علاقته إلى معايير العقل والجنون ، والزواج والمبنى ، والمذهب والترفيه ، والعقل والعزاء ، – إنها مجنونة – فهي بغي – كانت الترفيه الوحيد – وجهه عزاء لا بأس به . وبما أن الجنس هرم كياتي المحرق فإن بيومي يزود قدرة ليلاً خشية الرقابة ، ولا رقباء أحياناً سوى الإيديولوجيا

الأخلاقية : « فحين دخلت – المحافظة على السمعة الطيبة ، وهي في صيغة القول السائر كاختفاء . ولكن قدرة من هذه الناحية بطلت . إنها لا تخشى أي شيء . إنها غير مؤجلة نسبياً ، لعلم نفاذ الخطاب المؤجل إلى فكرها . إنها تجسد الطبيعة في بدايتها ونقائها . إنها تعيش من جسدها ، وتحقق الإشباع الجنسي للأخرين ولطبعها مع من تحب . تلك مهنتها التي تستحق الإكبار في عالم المصاغة . وأجل ذلك فهي تثرة بشكل عذري على المعايير الأخلاقية في عالم لا أخلاقي في الحقيقة والواقع . إنه عالم منطوط ومتحور في الكثير من الجواهر . وعثمان بيومي يطلب عنده زمن العمل على زمن الراحة عاجز عن حلوسة الجنس / الزواج . أنصف إلى ذلك أيتها الضليلة ، التي لا تسمح بالإلتفات على قدرة ، راحته الوسيطة في انفسر لوفاتها . ولذلك يؤجل رغبته / راحته / حياته / منته إلى آخر الشهر ، ويكتب نفسه ، على نسو ما يفوق تميز السارد الذي يصيحه الأبرياء رذائل الإيديولوجيا فيسكت عن ذكر الجنس ، ويمكنه عن بكلمات أخرى فيوليرو . قدرة لا تعد الجنس جريمة ، ولكن السارد يسيطر على هذه الشخصية فلا يدهمها تبصر بحرية وجنون عن الجنس كي

هز رأسه إهراً بما هو الاحترام .
– حصلت على الابتدائية قبل أن تتعلم عن المدرسة .

واصل هز رأسه في تقدير وإعجاب ، تراثت إليها أصوات الجوقة وهي تغني التوشيح . ومضى مسعفاً قاتلاً :
– ليتك هو المدرسة الخفية للبت . .

ولكنه تذكر جهاد أمه الكناخ في حياتها المبررة » (ص ٢٨) .

فالأوصاف الناجمة من معيار الجسد والقيح ، والشكاشيا ، والوانها ، وألوانها ، وأصواتها ، وموادها ، تبرز في هذه اللغة : انعكس الضوء الصاعد من الترح على وجهها فوضعت بعض معمله – وجهه مستدير – لونه قمعي – ملوحة ملحوظة مغلفة بغموض وأشواق – ساعدا السوية البضة – كأنها هي التي تنث راحة الصنم . وتذكر المرأة في هذه الأحكام التقريبية أكثر مما يلقى الرجل ، الشيء الذي يدهمها إلى اقتناء ضروب التجميل . ومسير تلك المرأة هو البيت / الظلام ، الحسي والمعنوي ، انطلاقاً من معيار أخلاقية بالية في النجم الأبوي للمؤدج ، القناع والكاتب ، الذي يسيء المرأة فتصمم في الزمان والمكان ، وتخط ، وتحرق حتى من الحركة والابتسامة التي تخضع على شفتي بنت مسغان ، وهي ألقى حركة تولد مع الإنسان ، وتتاح للرجل دون المرأة ، كالنظر ، على نحو ما يبدو في هذه الوحدة السردية : ولقت دقيقة ثم توارت في الظلام وهي تشاري ابتسامة كانت تفلت منها حياءه وأرتباكاً . ثم قول الراوي : وساد صمت كأنه الشهور بالإثم . قال : « كان » هذه لا وظيفة لها هنا ، لأنه فضلاً عن أن الشهور بالإثم الذي يصح كل رجل دين مؤدج في كل العصور . وهذا في المقطع السردى ، لاشك في أن الشخصيات المؤدجة ، كيوس ، ومسغان يسوزي ، والبيت ، هي التي أحست بالإثم حينما عرفت للمعايير الأخلاقية ، والمواضع الاجتماعية ، انصياعاً لطبيعة البشرية – هؤلاء تطوهم العلاقات ويستبد بهم الشعور بالذنب ، والحسرة ، والندم صلي « ما اجتروه » . إن عثمان بيومي كان ينظر ويعيد النظر إلى الفتاة فتدمل على ما ظفر منه . إنها جريمة جسيمة . ومسغان الذي يسف بيومي ويساعده في الزواج لم يطرح هذه القضية على بيومي قبل استضافته ، ولم يمارسه برفيته في تزويجه من ابنته . ولكن معيار الكرامة والندامة الأخلاقي ، الذي يميز بين الفاضل والقواد (القواد في المجتمع بيومي المؤدج مدان الكرامة ، لجل – أو لتجمل – ظروفاها الاقتصادية والاجتماعية والنفسية) ، ألجمه عن ذلك « حفاظاً على سمعته » . ولكن الفتاة في حاجة إلى عريس ، فضل « أن يعرض سلمته » في تكتم وصمت ، ربما كان لها تأثير ما على الزبون في سوق الكساد : البيت هو المدرسة ، فأحس أنه تلمر على بيومي فاحتاره الشعور بالذنب .

يشيء بيومي سيدة فيقول : « إنها الجوهرة الوسيطة في حيات » (ص ٢٧) ، ونشبهه هي أيضاً . ما كان ينبغي لها أن تتنازل عن حياءه وإياه ويجبره لمجرد إدراكها أن رغبته من الزواج رغبة في « المذهب السلمي » . بغض عنها الراوي قاتلاً : « ولكنها لا تأتق ولن تأتق . فطعته ولعلها نسيت ، وإذا خطر بالها لمت بما يستحق . وربما ما مر تحت نافلتها في العصري فخل إلى أن رأسها لأح لحظة وراء القلة المرعزة للهواء لثيرد . ولكنها لم تكن هناك ، أو لعلها تراجعت

السحر . وهو يقومها وفق معايير الحب والكراهية ، والمجد والحزى ،
والمحبة والسيئة ، والمقنونة والاستسلام ، والمعدل والجنون . حتى
الزواج ينظر إليه يوريس من زاوية أخلاقية (الزواج نصف الدين) ،
ويفاضل بينه وبين الأصل الشنود ، أومن منظور الأقوال السالكة
(إنجاب الذرية) . إن الرؤية إلى العالم ميتافيزيقية .

إنه يشيء المرأة ويختصها سلباً يرفى به إلى ما يصير إليه من منظار
يرجى أن نفهم طويلاً : « متى يكمل نصف دينه ؟ قبل بلوغ الأمل
أم بعده ؟ يجب أن يكون أسيرة وينجب ذرية ، ولا حث عليه
اللمعة . فها العروس التي ترفع إلى الملا ، ولها الملا الذي يحظى
بالعروس الباهرة (ص ٥٣) . لن نحظى المرأة بالملا بل بالفرس
الذي سيحظى الملا بها . وليس يوريس هو الذي سيحظى بالفرس
أو نحظى هي به . وهكذا يعلم يوريس حقيق في سبيل المحال الذي
لا يوجد له سوى في الخطاب الإيديولوجي السراب .

مفهوم المرأة عند المؤلفين أنها وسيلة إلى غاية .

« ولكن أي فائدة كان يرجوها من الزواج من كريمة ؟ لا شيء
إلا الذرية والشباب والفقر ، ولا حب أبداً » (ص ٥٣) . المرأة
ليست إنساناً في نظره ، بل سلباً للصعود : « ولكن الناطقة زوجة
صالحة ربما ، حل حين يريد « مصعباً » ، فها العمل ؟ »
(ص ٧٥) . وكذلك شيئا السكرتيرة وعدداً شيئاً يفقه من النار التي
تلقفه أكتسها كل يوم منذ أن اشتعل :

« لمة الله على اختيار مدير المستخدمين الموفق . وقال لنفسه
أيضا :

« إن في حاجة إلى مظلة في هذا الحجم » (ص ١٣٤ - ١٣٥) .

إن وضع يوريس وضع مسأولى إشكالي ، فهو يرجع بين الإشباع
الجنسي والمجد الزائف المحال التحقق في عالم منهار . فالإيديولوجيا
السائلة تكبت ، وتعد ولا تفي . والجسد الجسدي ميتور لأنه يعمل
وحده دون إحساس إنساني ، فلقد مات في قدرية بسبب الواقع
المزوم ، ومات في يوريس تحت تأثير التلجج الأخلاقي : « قدرية
تلمب دوراً ملطفاً في حياته للثورة ، ولكنها لا تبني » رحة أوحنا
أو مسودة إنسانية ، فضلاً عن مضاعفتها لمساخر الإثم
(ص ٧٧) . إن يوريس هو إيديولوجيا تسير على قدرين . لقد أصمت
عن إدراك ما تعرفه أنسية ، بوصفها مشروع بطلنة ثالث ، من حيوية ،
واختزال لطريق بلوغ الغاية من أقصى الطرق ، مكسرة أغلال التلجج
أو بعضها . إنها شائعة تنسحب لنداء الجسد والقلب الصارخ . إن
أنسية تحب التجديد وكأنها من بيضة متفددة ، مخالفة لبيتها
المحافظة : « لم يعرف ذلك التقليد ، ولم تعرفه حارته المعتيقة . ها هي
أنسية تبشر بتقاليد جديدة ، وجديدة أيضاً مناورتها الطمارة في
التوادد ، وقدرتها البوارة في فتح أبواب الرحمة » (ص ٨٦) .
فالسارد يحكم على الحارة والتقاليد من معايير التجديد والتقليد . وقد
حدث في أسلوبه ما يسمى بالتناقض الظاهر L'oximoros نقوله :
الناورة الظاهرة الحطم للثباتية . وهو يحكم على قدرتها بالبراعة في
فتح أبواب الرحمة ، وهي استدارة جملت في صيغة عنوان لشيء لم
يكتب بعد . ولغته الوصفية تتم عن إيديولوجية المسئلة ، التي تحكم
وفق معيار الرعي وحطم الرعي ، والرعي والتفوق ، والتلجج

تكسر قيود التلجج الأخلاقي ، وتكسر تكتمل صورتها وتبلغ حداً من
الاستتلاف بين أفعالها وأقوالها التي أوزجها بالسارد في صرامة منطقته
وعقلانيته المرقطة . إنها شخصية تد أفضاً الرولى ربحها ، فجرد
النص الروائي من ممتعه ولذته وإقتناعه . لا يبقى ما ذكره من
تجردها ، وثورتها ، ومضاهيها التمسال : لقد شاركت في مظاهرة وطنية
ضد الإنجليز . إنها جديرة ببنائة السارد ، وخليفة بالتكريم منه قبل
المجتمع . وإذا كان المجتمع لم يتصفها فالسارد أحسن فيصافها . ينبغي
أن نأخذ بطولتها كل أبعدها النفسية . إنها فمينة بأن تجرى عليها
الدولة وأتيا شهرياً ، وإن يقام لها حفل في شارع كبير . إنها غير مسئولة
عن جهلها ونكسها يعنى الخرافات .

يتم بالجنون ، والسحر ، والشغب ، كل يظل استثمر من رعي
أو لاوعي ضرورة عارسة حريمه ، ولقب بالشيطان .

لغزاً هذا الحمار الدال ، الذي يمزج بالونولوج الدائل التلقائي .

« ألا يجب أن نحصى صباح الجمعة معاً في زمة ؟

فدهش وقال :

« إن أجيئك كاللص تخفي في الظلام ..

« سم تخاف ؟

« ماذا تقول ؟ إنها لا تفهم شيئاً . وقال معتزلاً :

« لا يجوز أن يراني أحد ..

« هل ترتكب جريمة ؟

« الناس ..

« أنت الثور الذي يحمل الأرض هل قرته ..

إنه ذو دين وخلق وسمعة طيبة يجب المحافظة عليها . وقالت له
بإغراء :

« يمكن أن تحكروا ليلة كاملة ، يمكن الاتفاق على ذلك ..

فسأها بخطر :

« وأنتين ؟

« خسون قرشاً ..

وفكر باهتمام . سببه ذلك راحة حقيقية ، ولكن الثمن فادح .

إنه في حاجة إلى الراحة . قال :

« فكرة طيبة ، ولكن مرة في الشهر ..

« هل تكفي بمرة واحدة في الشهر ؟

« ربما أجبي غيرها ، ولكن بالطريقة المعينة ...

(...) وهي تعيش بسلام ولا يبعد ، وكسأها توافي
الشيطان في غضبها . وكلم خاطه أن تعرف له مرة بأنها اشتركت
في مظاهرة ، فهتف عتداً ..

« مظاهرة ؟

« مالك ! نعم مظاهرة .. حتى هذا الدروب أحب الوطن يوماً ..

قال إن الجنون منتشر أكثر ما تصور » (ص ٤٨ - ٤٩) .

إنه يحكم على قدرية من معيار الفهم وعدم الفهم . ويحكم هي
عليه بمعيار الإنسان والثور . إنها تعرض ذاتها للاحتكار مصطلح
اقتصادى وأساساً ليبرال تجاري (يوصفها سلمة لها ثمن : خسون
قرشاً . لن يشبع رغبته الجنسية سوى مرة في الشهر ، نظراً لارتفاع

ما الندم ؟

إنه الشعور الذي يحصل للردود المؤلج بعد لحظة التحور من الأنا المؤلج ، لحظة تحقيق رغبة ما حتى الحضور إلى موعد ، في غياب الأنا المؤلج لحظة ما قبل الشروع في الإشباع الجنسي أو في أثنائه أو بعده ، حيث يفتي الأنا المؤلج في غريزة اللذة الشروعة التي يهدمها هو إياها ، أو ذنباً ، أو سيئة ، أو موقفة ، أو جريمة ، أو خطأ .

يقول الأنا المؤلج من خلال يومى الذى يحضه الشعور بالندم : « سارا صامتين ، ولكن ثمة إحساس غير مريح تلوحه ، بأن اللقاء حدث شاذ وخطأ ، بأنه ما كان ينبغي أن يستسلم » (ص ٨٨) .

ويحصل يومى من المرة مجرد فرج . وهي لتأجلها ترفض ، لا لانه شيكاً وصبراً كطعاط فحسب ، بل لأنها تستند إلى معايير أخلاقية تصنيفية ، لا تقبل المرأة سوى بكرة أو متزوجة :

« ما لزمننا مكان آمن نلتقي فيه .

هفتت :

— عثمان أفتدى .

فقال بدون ميلال :

— سيكون مأوى رحيماً لأثنين في حاجة إلى الحب والمعايشة .

— إما أن تغيب أو أذهب أنا ، (ص ٩٣) .

والتافرة ، تحت وطأة معيار الزواج والطلاق ، ترغب في الزواج . وهذا دليل على وجود تراتبية في العلاقات الاجتماعية ، أو جديتها الإيديولوجية الأخلاقية المهيمنة ، التي تولد عنها صنيح الناس فيصنفون تبعاً لذلك التي تسمى هذه الكلمات : متزوجة — طالق — عاهرة — بكر — عانس — ثيب . . الخ من مجتمع مؤجل يفتي رغبة المرأة بنهاية زواجها بالطلاق ، فنجرد من إنسانيتها ، وكيونتتها ، برغم برامتها برامة الطلاق ، والمطلق (بالكسر والفتح) ، والشاذ ، والختى ، إن التافرة مؤجلة أيضاً ، والدعارة ، مألها الأخير .

إن الجنس كالخز ولله والمراء والطعام ، والجسد الذى يتناول الخبز ولله والمراء والطعام في أشكالها المتعددة لابد أن يفرز . وكل هروب من الجنس احتشام متزايد به . إن الجنس جدير بالتنظيمات التي تلحق بالألبسة والألحمة والأصعال المختلفة .

إن لقاء يومى بانظاره محال سوى عن طريق « الزنا » . والكلمة أخلاقية دالة على التعريم . إنها في وضع مسالوى : الزواج ممنوع لأنثية يومى للمؤجلة ، و « الزنا » محرم . إن يومى حريه لا تستقر على لون ولا حال ، فوفيه من ضياع حلمه الطويل غير المؤس . إنه يحكم على التافرة بالأحكام القيمية الأخلاقية والاجتماعية نفسها ، التي تحكم عليه ما أصيلة : « فترت رغبته في المرة لشدة اندفاعها الأروع ، وجودها بنفسها بلا تحفظ . إنها لا بأس بها لو تحمل عمل قذرية ، ولكنه رأى فيها تاراً تقترب مصفرة ، تود أن تلتهمه هو وأمهاله المقدسة ، للوصول بسر حكمة الله العظيم (. . .) ومداوات الزوجة المجهولة التي سمى إليها طويلاً لم تقبله فلا يصح أن يهزم ويستسلم لتسود الأراذل ، والمواصلة » (ص ٩٧) . تتمظهر الإيديولوجيا في الانجذاب إلى معايير أخلاقية ، كالانتفاع والإحجام ، والأروع أو المهلب ، والمجد أو البخل بالنفس ، بجرة أو تحفظ ، والجعل

والتيطى في قوله : « وقد ضغط على يدها تخلفت ذلك بانسالة وإاعية واذنية ومشجعة أيضاً (. . .) وسارت إلى جانبه تسيل عيناها بنظرة حالة وتافرة ، مرفوعة الرأس ، مسددة التدين ، يوحى منظرها بأنها مندفعة في مجرى من المطالب لا أفتق له ، وأنها تلتهم في نفسها أجل أسرار الحياة » (ص ٨٧ — ٨٨) . الأوصاف التي توحى بالبطولة هي : نظرة حالة تافرة — مرفوعة الرأس — مسددة التدين — مندفعة في مجرى من المطالب لا أفتق له — تلتهم في نفسها أجل أسرار الحياة . إن البطولة هي الإقبال على الحياة .

هذه هي إيديولوجيا السارد الحياتية والواقعية ، التي يؤكد بقوله الذي يفتي كل وهم أو تهويم ميتافيزيقي : « هل فرض أنها مستطبل حياته وأسا على غيب ، واستسلم له في محراب الحياة قيلة جميلة ؟ البست هي أفتد على إسهامه من التجم الطفى ؟؟ » (ص ٩١) . والمرة جديرة بأن تحمد تنويراً في حياة يومى إذا وعت معنى الحياة التي تتنافى والحلم الطويل ، وبأن تحول لتجلمع من اللحال إلى الممكن باستمداعها الذي استعابر له السارد هذه الصورة « وصرعان ما وعت مفتان جسدنا فيها الجهننى على أوتار فستنا المقشوش بالورد » (ص ٩١) . إنها تستطيع إذا كانت مزودة بفلسفة الحياة أن تحول نظرتهم من العقل إلى القلب العقالي ، من الموت إلى الحياة ، من الوهم إلى الحقيقة التجريبية ، من الندمية إلى الوجودية . لكن يومى المؤلج ، هروى ، يكتمش ، ويتطوى في شريطة التخلج . وقد تقلصت نتيجة لذلك كل خلاياه ، كالتافرون الذي مسه الحرارة . لا يقصد سوى الأماكن الخالية ، والبجيلة المهجورة ، والمظلمة ، والذاتة كالحرم ، وذلك متعاً بصغي مثل الشاعر الرومانسى إلى همس القلب ، التافرة هيمناته وضغفت الحياة فيه ، لحضور الضلالية المؤدفة المستمر ، إلى حد تنصيص اللثة واللذة على يومى ، وحرماه من نصف وجوهه الذى انصه المدم ، ومن معرفة أشياء وإشياء ، ومن اكتساب تجارب وتجارب ، وخوض مغامرات ومغامرات : « ولم تكن له غيرة بأماكن اللقادات السعيدة ، فالتفرت هي حقيقة الأريكية ، ولكنه اعترض قللاً إنها مكان مكتشف ، تحلق به الأعين من جميع الجهات . أما حقيقة الحيوان فهي بعيدة بما فيه الكفاية ، مهجورة خارج المعمران ، محتمة عن الرقابية ، ينجوس الترم إلها حقولاً وغلا (. . .) لم تكن لديه فكرة عن أصول اللقاء ، ما يقال وما لا يقال ، ما يفعل وما لا يفعل » (ص ٨٧ — ٨٨) .

إننا لا نحمل الإيديولوجيا السائدة معنا فحسب ، بل هي تتلينا ، وتعتربنا ، وتفتلنا ، وتغمرنا ، وتفكر فينا من خلايا ، وصبرها تنظر إلى المحيط والعالم ، إنها تحاصرنا ، وتسبقت إلى الأماكن التي تهرب إليها ، وتلج أغشى الملاجم المظلمة وأشدها حلكة . إنها تنصص علينا ووجودنا ، وحيثنا ، ورواستنا ، وتكتب رغبنا ، ومعتنا ، ولذاتنا الطبيعية الإنسانية ، في الوقت الذي يتصل فيه إحساس الرغبة العاطفية بإحساس ما قبل الرغبة الجسدية . إنها رابعة اثنين إذ هما في الغار ، إذا نظرنا إلى إيديولوجيا الطرف الثاني على أنها شالة . إن المراتع الجزرية والنواحي الأخلاقية تملوذة عبر الذاكرة التي تصعد إليها من الأنا المؤلج فيشرع في التائب . وهكذا تكبت الذات المؤدفة ذاتها ، وتغرس الرقابة على نفسها ، وهي في عزلة وتحسر وندم .

المقل المتقل والمكبل بسلاسل الإيديولوجيا الغفالية وأغلاها ، إلى حد انبهار الحياة لبيد العلم . وإنه ليختم ما كان « جنة » جسيما يالتم إلى مستوى يتصور فيه ييوس أنه من « أصحاب السعير » ، إذ يعبده تأدججه إلى عياله المؤلج عندما يستيقظ فيه أنه المؤلج ، إلى عياله يفسلف الرغبة في الجنس والتصور منه بلعبة الحياة ، والموت ، والبعث ، والرعي ، ورفض المسألة في سبيل الجهول الذي يثمر على المعلوم والمعيش . يقول المسألة في صمت : « وأعلن نحن من الإلحاح اللأ نهائية للظيمة عن تفريده المتجسد بنشاط موفور وفرحة كالمعجزة . وسرعا ما خضت تفريده حتى العلم ، متراجعا إلى نوم أبدي ، خلفا وراعا صمنا مربيا ، وراحة فائرة مشبعة بالأسى (...) وقد على جنبه فوق الفراش ، على حين انحلت قوة الكنية ، معرضة تمصها رحيات المرق فوق الجبين وعلى العنق لعصور الصباح العاري . نظر لي لا شيء . لا يبتدأ شيئا كأنما قد أدى المطلوب منه في الحياة الدنيا . وحانت الضغنة إليها فانكرها كنية ، كأنها شيء غريب يخرج من باطن الليل ، غير الكائن السعري الذي جره إلى السعير ، شيء أعرض بلا تاريخ ولا مستقبل له . وقال لنفسه إن لعبة الرغبة والتفوق ما هي إلا تجرير على الموت والبعث ، وإدراك سبق ليقول المسألة بمظلمة تنسب للجهول فيها يبدى من لحاح خافطة عن ذاته اللأ نهائية . وجرعة للمير العام أية أخرى ، ولكنها تسجل للإرادة الشافة ، لا للاستسلام الملبأ وحدها ، فقد تحسن بالبرود المقل والمقل أيضا ، وهما هي المرأة ترغب بلا شك في العودة إلى موضوعها الملم ، ولكن من خلال تردد وخيل . تمنى لو يبدأ هو . ولما يشت نظرت إليه بانتهال وأسى وغمغمت :

— نعم ؟

عجب لفرابة صوبها وتطفله على وحلته المقدمة . ووجد نعرها تفردا ثابته يوشك أن يصير كراهية . إنها تريد أن تهمد البقاء الذي يشبه حجرا على حجر » (ص ٩٨ - ٩٩) . لقد غدت أصيلة في حين ييوس للمؤلج شيئا أدى دوره فطرح يهمل ولا مبالاة . ومع تخليق خياله من المحسوس إلى المجرد ، فقد تحولت إلى جنية ، بعد أن كتبت ملاكاً ، أو شيطاناً وخلقوا غريب « لوعي » أو لعودة للمير العام إلى خياله الذاكري . والطموح يبعد الإرادة تحت تأثير مغير التمرخز أو الإسفاف ، والاستسلام أو التمرود ، الملبأ أو اللر ، والتشديد أو التسطيم للبيئة التي شيده التألاج في فكره التخصير ، المحلق في سياه الوهم بعيداً عن أرض الحقيقة والواقع .

وليست هذه هي المرة الوحيدة التي صمت فيها السارد في هذا العمل الروائي ، فلقد سكت في استرجاعه لذكريات ييوس وسيدة التي لا تختلف في تأدلجها من أصيلة ، التي بذل اسمها على ذلك ، والتي يجمل معنى الأصالة . وأسلوب السرد في « حصرة المحترم » يذكر بأسلوب السرد في مدم بوفوري الزائر يخلخلف والتزام الصمت في لحظات الخفيث عن الجنس : « ضحك . ثم شعرها . ثم يجرى على تجاوز ذلك . ذكرته رائحة شعرها بجلابب الطفولة والعبا ، وبكلمة أصبحت تظهر عندما سيطا وهما يلعبان لعبة العروس والعروس . لاحظ ظلمات الليل فوق الجبل وتراعى غثاء من فوفورغراف » (ص ٩٨) . فالتخلف هنا مزودج :

١ - بعد عبارة « ثم يجرى على تجاوز ذلك » ، إذ سكت السارد عما

أو اللأ يأس به ، والتأر أو اللأء ، والأهزام أو الانصاور ، والتمرود أو الاستسلام ، والزواج أو الترمول . وأصيلة فتأدلجها تحرب أيضا من الرقيب الموضوعي ، وتنسى أنها تحرب من الرقيب الذاتي : « — صبح عزى على المني » ، وفلت لنفسي إذا لحقني عين قصدت شقة أم حسي ، كأنني جئت أصلاً لزيارتها » (ص ٩٧) . كلا الجنسين يبحث عن الظلمة . لا رغبة لا تشبع . كل جسد معلول . الوطن مستنق كبح لا دواء فيه . كل نفس فيه ضلالة : « الداء / الموت . المرأة في مجتمع التألاج الغفلامي هي المرأة للمنوعة والمتنوعة حسب الكلام الساكر cliché « كل متنوع مرغوب » . ولكن « أصيلة » جحازي « الناطرة استسلمت بلذات مركب : رغبة جنسية طبيعية ، وإرادة الزواج ، فوفقت في « المحلور » كما توفقتنا ذلك : وتوبدلا نظرة طويلة تبتت تحت سيها الغمض امرأة حلوة في أثر الكبرياء ، عصى عاشقة مهذبة الفخاخ (...) .

« أتفق لخماً من العهضة ، صدفت نفسه من أي موضوع وتركزت في الرغبة المتصعدة في صورة امرأة مستسلمة » (ص ٩٧ - ٩٨) . غير أن سارد « حصرة المحترم » يشبه سارد « مدام بوفوري » ، إذ تصببه أحياناً مشارات الإيديولوجيا الرسمية فيأتمر بوضعي ، إلى حد أن كتب جيروا جينيت مقالاً بعنوان : « سكنت غلووير » (١) . نجيب كصمت سارد فلووير في الثفرة التي أحتلها في سرده ، أو في الخلف الذي قام به في كتابه ، أو في الغيب الذي يستعمره القاريء من خلال حضور سردي يشكل مظهرًا لتلك الكسوة الغفالية . فمضور قول ينفى في شياها أو يشيرين مقاطعه إلى غريب يحدث تلقائي وحدها ، إلى غير المبرر عنه ، إلى السكوت عنه ، وغير المثل ، وغير القول ، وهو وصف الفعل الجنسي بكل حرية وصراحة وواقعية طبيعية وواقعية . كان بإمكان السارد أن يبرز حرارة الفعل الجنسي وحيوانية الإنسان المتصعدة في شخص أصيلة وعثمان منذ اقتادها واقتادها ، أي منذ اللحظة الحريمية الأولى ، إلى مرور اليد عبر الجسد الدائق كله إلى حد اشتعال ، وكان اليد تشمل النار بمجرد مرورها على الجسد فظروا وعلنا ، وعلى الأعضاء التناسلية : الفرج والعقب والتهدين ، ثم احتكاك الجسد بالجسد ، فتأخذ ألسنة اللظى تتبادل القبل العلوية والحارة ، فتضغ أصيلة فرجها بافتراج فخذها ، ويلعب قضيب عثمان في فرجها يتسلط لطيف وحلو ، ويشر منها بها بسخونة عضو الآخر ، وتبدأ حركة الفز والاحتزاز ليزيد الاحتكاك المحلق في النار ، إلى أن يلبثا درجة الأكل والنهم ، لا بالقلم وحده ولكن بالجسد كله ، فتضجر يراكن للذة الرغبة الجنسية للمنة . ويتحقق إرسال حم المني الساخن ، ويشر كل باللمحة الحامسة ، لحظة اللذة في لوجها ، التي تعنيها الراحة والاسترخاء .

إلا أن سارد « حصرة المحترم » سكت خاتماً للتألاج الذي أصبته شغلها : الشيء الذي أنفص إلى إلى غامرة الرقابة ، مثل ييوس ، على نفسه هو أيضا ، حتى في مجال التعبير الروائي . أي بعد ذلك إلى كثرة مصاحبة ييوس ، أم هي روايت من الماضي تستمر في الحاضر ؟ بهذا الفعل جرد النص الأدي من لبيته ولذته ، وما كان يملكه أن يعد عصراً من العناصر المكونة لذته ، فراح يتحفث انطلاقاً عما بعد الفعل الجنسي ، من لحظة الوعي ، ليبدأنا عن للمعجزة الحقيقية في حياة الإنسان ، وليصعد لتناول مسألة ييوس والناطرة عندما يعلو دما

يل تجاور ذلك ، وهو إلى ماذا ؟ فإنه ترك لنا فرص تصوره . ولكن فرصة التصور تبقى حتى ولو أخبرنا بذلك . واللغة قاصرة فكيف تزيد من قصورها بالصمت ؟

٢ - كفى عن الجنس بعبارة أخرى عن صمته ، وأراد أن يلا الشفرة ولكنه زاد في حفرها هذه العبارة التي تحول الفأري من موضوع إلى موضوع لا علاقة له بالأول : « لا تحت ظلمات الليل فوق الجبل ، وترامى غشاء ، من فونوغراف » .

والصنف المؤدجلة لا هم لها سوى التقاط الأخبار الثقافية ، ونشر ما تسببه فضيحة ؛ وهو حاجة إنسانية طبيعية ، تنتهي عندما تبشئ حاجة الآخر . وهذا يجعل الإنسان يجم من الإكلام على الجنس ، أو أن يوجد بجانب امرأة . إن صمنا من هذا النوع نلتزم الصمت عن فضائل الاخلاص والتفكير ، والاستغلال البشع : « الطريق شاق ومرير رغم ماينتج به من حسن السمعة » فكيف إذا دعتنا فضيحة مما ترحب الصنف بالحديث عنها ؟ (ص ١٠٠) .

ووجهة نظر بيومي المؤدجلة ترد اهتمام المرأة الشجاعة للمحرمات ، والكلام عن الجنس أو الرزية فيه دون وقاية أو سلطة عقائدية أو عقلانية أو أخلاقية ، إلى غريزة المرأة التي تشرك بها المجهول الذي لا يستطيع الرجل إدراكه . ليست غريزة المرأة هي التي تترك المجهول ، وإنما هو علم نقاذ الخطاب المؤدجل إلى ذهنها ، ويعبر عنه المؤدجلون بقولهم « المرأة ناقصة عقل ودين » . إنها المرأة التي تجعل الخطاب « التثاقف » المؤدجل ، فليست أرض فكرها خصبه خطاب مضاد ، كما بقيت طبيعتها نقية ، تعمل لديها ملكة القلب والعقل الذي ينبئ تنقيته حتى يعلم ما . وهذا ما انتزع من بيومي هذا التصلب المؤدجل غير العلمي . قال لفته إن للمرأة غريزة تنقيتها عن العقل في معرفة شؤونها الصميمية ، وإنه لو كان للإنسان عموما غريزة مثلها لمعرفه المجهول لما طبل مجسولا حتى الآن » . (ص ١٠٤) . وغريزة المرأة لا تختلف في شيء عن غريزة الرجل . ويميز عنها بيومي بتأدب فقط .

تكرر الإيديولوجيا السائدة كل علم فنروج الكلام الميثافيزي والأسطوري عبر وكلائها ووسائل الإعلام البصرية والسمعية ، والشائعات ، والمذاهبات ، والقبل والقال :

« لم يبلغنا ما يقال من إلغاء اليهاف !

« وعدونا بعمل لن نريد عملا ؛ أي عمل ؟ عليهم لعنت الدنيا والآخرة ، هل أصلحوا كل شيء فلم يبق إلا نحن ؟
« لعله كلام . ما أكثر الكلام في هذا البلد !

« مستشرق الدهارة في كل مكان ..

« والأمراض كذلك .

« وآلاف النبات سيتعرض للفناء ..

« ماذا تقول لن لا عمل لهم ؟ » (ص ١٢٠ - ١٢١) .

في هذا الحوار تنتزع الإيديولوجيا الشائعة والإيديولوجيا للمستقلة إلى حد ما ، ولا سيما في لغة قلبية . ويستع عن هذا التصديق للشائعات تستبد لحظة الجنون بيومي فنروج قدرة التي تشيئه بسبب الوضع

المثلي : « وقال لفته لعلها تمدد الطرف الرابع في الصفقة بسبب الخمسة جنية ! » (ص ١٢٣) . ولكن عودة المضاحكة تختلج الجنونية : « وجرت الراسية وهو يتابعها بذهول . ما هذا الذي جرى ؟ واجتاحت شعور غزق بقلق بلغ حد الرعب ، تصفى لويق حدث من عالم الغيب فيفقد مصاحبات الكايوس الذي يعانى منه . ثم لما أدل باسمه وصله . وقع ذلك من المرة والقوانين موقع الذلول . إنهم سيتهمون بجانجون كما يتهمة الآخرون . ولعله من الإنصاف أن يعترف - بدعا من الآن - أنه جنون » (ص ١٢٣) . التداخل يقلب الحقائق ، فما هو عقل يسميه جنونا ، وما هو جنون يسميه عقلا . ثم يحشد بيومي في كلامه ميلا من الأحكام النظرية وفق المعيار الأخلاقي والجمالي : « كهلة نصف سوداء في ضخامة بقره مكتنزة ، تحمل فوق كاهلها نصف قرن من الأنظار والفنش » (ص ١٢٣) . وتستظهر الأدلة في القول المبتذل « ست البيت » ، « الوسط الرائي » ، « وثبة خيالية » . وتتجلى إيديولوجيا السارد المستقلة في وضع كلمة الرائي بين مزدوجين ليقول : إنه لا يزال متخفلا : « ها هي لا تألوجدا في لعب دور ست البيت في الوسط الجديد » الرائي » ، الذي يعد الانتقال إليه من « الدوب » وثبة خيالية » (ص ١٢٤) . وتستند التراتبية إلى المعيار الذي يفرق بين الدوب والوسط الجديد . وفي حوارها مع قدرة يبدو صراع الإيديولوجيات القوضوية والسائدة :

« - بل إنني أرى أن تصومي وتصل ؛ فنحن في حاجة إلى رضى الله عتا .

« - إنني مؤمنة بالله ، وأعلم أنه ظهور رحيم ..

« - إنك سيهتمة ، والسيدة المحترمة لا تسكر كل ليلة !

« - إذن كيف تسكر السيدة المحترمة ؟

« - يجب أن تسكر على الإطلاق » (ص ١٣١) .

إن السارد في عرضه لعلاقة بيومي بقدرية يسخر من « السياسيين » الذين يتحمن بطوار الأمور ومظاهرها ، ويطبقون عليها مصطلحات اجتماعية دون التحقق من معرفة الواقع وآلياته ، وتضاعل البنيات التضليلية مع الحديثة . سواء على مستوى البنيات الفوقية أو التحتية : « وتذكر الآراء التي يعامل بها الزملاء - المولعين بالسياسة والأفكار - هذه الظاهرة وأمثالها من خلال حملتهم على المجتمع والطبقات » (ص ١٣١) . تتجلى البداة عن علم بلذتي على جهد عضلي ، وعلم عارسة قدرة الشغل أو الرياضة بعد العمل في مجتمع بطالي نل نصفه ومات وأخذ الموت يسرب إلى النصف الآخر .

إن طموح بيومي يبعد مسوكة حتى قبل أن يحقته . وهو في القرب من الطموح مجلس السطو ولو في درجة دنيا ؛ فننظره إلى النسي توبى - إلى ما يسمحها من تميز وتفرقة ، وتصنيعة ، وملكية ، وأثنية موصومة بالاحتقار ، والاستغلال ، والفتش » ، الأمر الذي يكشف للقارى حقيقة المحضوع البرجوازي . إن البرجوازية تعبت كما لو كانت طفلا كبيرا يعرض عن حرماته الطويل المكبوت ، في علم النفس الفرويدى البيونى . فالولد أبو الرجل ؛ وهي مقولة مشهورة تشخص النظام الأبوى ؛ لكن فرويد نظرت في النتائج وأغلغ الأسباب الاقتصادية والاجتماعية التي كانت لهم الأساسى في منيج ماركس في علم الاجتماع البيونى ، الذي مارسه في نقده لعلاقات الإنتاج . كما ينشئه فهو قد أدرك بفلسفته الصميمية أن الاحتلال إذا بلغ أوجه فينبئ

الشخصية وعلاقتها بالمثلثين / الأشياء :

يعبر إليوس والثرائية بالكلمات/ الأشياء عن الفروق الطبقية وفق الدرجات في الوظيفة ، حيث يتميز فضاء عن فضاء ، ومكتب عن مكتب ، ومتصّب عن متصّب ، ورواب عن رواب ، تبعاً لتسلسل العمل ، ومن نوعية الاقتصاد الذي تسير عليه البلاد ، والذي يحدد وضعية الموظف ، وبالملاص/ الإشارات إلى الحالة المادية والاجتماعية والنفسية .

« مكيتك تقصص الكروسي يعتاية ، فإن أحقر سمار قد يتك بلفة جديدة ..
فقال عثمان :

— بدلق قديمة جداً والحمد لله » (ص ٩ - ١١) .

إن هذا المكتب يختلف عن مكتب المدير العام المتحيز ، الذي هو امتداد لشخص المدير العام الإله المسلط والمتعبر ، بحيث ينحني له كل من مثل بين يديه . وهو الأقوى ككل الأله عبر المصور ، بالمال الذي يتجلى في الأشياء المحيطة به دون سائر الموظفين . لذا يترج هذا الإنسان بالإله في تصور إليوس إلى حد تحطيم الثنائية بين المدير العام والإله ؟ إن إليوس ينظر إلى منتج الإيديولوجيا السائدة من خلالها . إنه يؤله فيتكلم . إنه يشبه رأس المال الذي أفضت شخصيات جيرمان لزولا . إن نجيب عفر يونس الإيديولوجيا السائدة بالشخصية المؤدجة التي ذابت في أعناقها صاحبة رأس المال وقد ناله . كان عابري نجيب : « الإله القابح وراء » ، و« آمن بأنها تلتهم القاصدين وتلتهمهم » ، الدائنين على الإيديولوجيا التحريرية ، ترجمة لعلامات زولا :

“Le puits avait des hommes par bouchées”^(١)

“La cage avait reparu (...) pour englober une autre charge d'hommes (...)

Le puits en dévora de la sorte, d'une gueule plus ou moins glorieuse (...) toujours affamé, de boyaux géants capables de digérer un peuple”^(٢)

“Et son grait violemment (...) à ce dieu repu et accroupi auquel dix mille affamés donnaient leur chair sans le connaître”^(٣)

“Car les riches avaient pris la place de Dieu”^(٤)

لا تتج الإيديولوجيا السائدة إلا ذاتها .

إن المدير العام هو لتعصب الذي يشرت به إشارة الخطاب المؤلج الذي ترتب في وعي إليوس ولاوعي . إنه الإله مالك السلطة والقوة ، والتي التي يرحى إليه ، حل نحوما يظهر من خلال الفضاء : « افتتح الباب فترامت الحجرة متراصة لا نهاية . ترات دنيا من المعاني والمثيرات ، لا مكاناً عموماً متلوياً في شئ التضاضيل . آمن بأما تلتهم القاصدين وتلتهمهم . لذلك شامت وجدانه وغرق في انهيار سمري . فقد أولا تركيزه . نسي ما تامل النفس لرؤيته ، الأرض والجفران والسف . حتى الإله القابح وراء المكتب الضخم . وتلقى صلحة كهربائية موحية وخلاقة ، غرست في صميم قلبه حيا جزئيا بهجة الحياة في فرونها المسلطة . عند ذاك دعاه نداء للسجود ،

للإيديولوجيا المستقلة أن تستقله ؛ لأنه معطى يمكن الاعتماد عليه من أجل تحول قريب : « ويحور الأيام لزاد تعلقها بها ، وبخاصة عندما علم بأنها قيمة وتعيش مع صمة عاتية » (ص ١٣٥) . إنها عارسة لا ترى في الآخر إلا أنه سرير . ومن هنا يعبر الاستبداد عن نفسه من خلال هذا السلوك المتحيز أنثوية وتسلسل . إن إليوس ينسب منه الذي لا يتلام ومن الفتاة أو الوظيفة ، لكل عصره . إنه لا يفي ذاته وقدرته الجسدية . يتخيل أنه شاب ما يزال ، ويجاول تقليد الشباب ، ويتكرر شيخوخته التي تفرض وجودها عليه ، وتتطلب منه أن يحيطها بالمانية التي تستحقها . ولكن عودة المكوث تبرز من خلال سلوكه المايث الشاعر زمناً . والفتنة كذلك — تحت دافع الحاجة — لم تول شياليا وحيوية الأنثوية التي لا تتجم ويرودة جسم إليوس أي اهتمام فسيحت نفسها ، ونسيت إليوس المعجوز ، فهي يتبدلان النشء . ونتيجة لتنافس النساء على الرجال/ المال تقول المعجوز : « طلق امرأتك أولاً » (ص ١٤١) . ولقد تمسح نجيب عفر في روابه هذه أصعية الإيديولوجيا السائدة بتجسدها في شخص إليوس الذي قال لراضية (مساهما نجيب بهذا الاسم دلالة على رضاهما وقبولها إليوس المعجوز) ، مردداً القول السافر ، الذي يصيح من للحال على من كان في سن إليوس تحقيقه :

« ملك باحبيتي سأبدأ حياة جديدة بكل معنى الكلمة .

وقبلها ثم استطرد :

— سيكون لنا بنون وبنات » (ص ١٤٣) .

والإنسانية والمغالية في نظر المرأة المؤدجة الطموح طموحاً زائفاً وسيلاناً إلى غاية : الزواج والمال ، وما فيها من استقرار طفيل ، وأمان من عواصف الإيديولوجيا الخرابية المغلوبة : « — إنك تبدو لي (إنساناً) (وعلاقاً لأول مرة » (ص ١٤١) . والسارد يضح الكلمتين اللتين جامتا في كلام المعجوز بين مزدوجتين ، للدلالة على أنه ليس كذلك ، أولئك كذب المعجوز . وقدرية على التقيض منه إنسانة . فهي تقول له : « لك المعزل ؛ أنا فاحمة كل شيء » ، إنك تريد ولداً ، ولك الحق ، وريتا يحق ريفيك .

— أنت طيبة وإنسانة بالقدرية . (ص ١٥١) قد تكون كذلك ؛ أو هو يقول لها ذلك ليودجها .

وإذا كان إليوس يتضح للرأي العام في الإنجاب ، فالولد مثلاً قبل أن يولد ، مادام لم يفكر فيه وفي مستقبله ، ولا سيما إذا كان شرفاً على الملوك . فالأمة هنا جسر للمعبر إلى الولد : « — في لحظة يأمن ربيت بالدرجة وراء ظهوري وتركز أسمى في حلم واحد هو الإنجاب » (ص ١٥٢) . وهو حلم فأت أولاته . وهو في ثنائيتها يبيت بالنساء كما يبيت الطفل بالدمى : « — إذا تبي لي يوماً أن أتج فلن أتاخر حتى يتحقن للعبة وجهها الأبيض والأسود » (ص ١٥٥) . واليتيمة والمعنس المعجوز تؤسان ريفتها على عبادة صنم المال :

« — أت الجاية على نفسك ، طلالا قلت لك ذلك ..

— ما القالدة ؟

— ما هي عقي الطمع وموه التصرف !

— اصبري حتى يسمع ! » (ص ١٥٤) .

لدليل على التنازع المسيطر . كل ما يترفر عليه هو كتب القانون وسير المعطاء — إدارة المنظمة وغرضها المغير العام — ، وقواميس الإنجليزية والفرنسية بقصد الترجمة ، وكتب الأدب القاعدية . وكتب عنده الكتب العلمية والأدبية الحديثة والفرنسية . . . « ما هي كتب القانون تصطف تحت الفراش وفوق منصة النافذة » (ص ٢٣) .

حتى في بيت قدري ، فالأشياء/الكلمات دالة على التراتبية ، وعلى المستوى الاجتماعي والتاريخي الهابط ، حيث يرقص اليأس رقصة الموت الساخر من حيلة كهذه : « وذكرته حجرتي بحجرتي ، ولكنها أكثر بدائية بأرضها العارية ، قرأها المرتفع ، والمرأة ، وكمرسى وحيد يستعمل للجلوس ، وكمنشعب ، وطلست وإيريق . لذلك لم يكن يستطيع خلع بدلته في ليالي الشتاء (. . .) ورغم تدنية العميق علمته الشراب ، القدر القليل الضروري ، وكان قدح نبيذ « السلسلة » الجهنمي — يتصف فرش — بكفى لطمس عقله ويعث الجنون في دمه » (ص ٣١ - ٣٩) .

إن الخمرة بالنسبة للمؤدبين الذين يعتقدون في أنفسهم أنهم عقلاء وأن الآخرين مجرد مجنّين ، هي الوسيلة الوحيدة التي تتبع هم خرق المواضعات والضوابط الاجتماعية ، والخروج عن القواعد السائدة والمقاتلة . إنها تسهل إلى قاعة الدخان والمعلل المستبد لتطرد منها بعينها الحواري والتسوية ، كي تستريح النفس من بطشها المؤلج وتاديه التسلط ، تحقق الذات متعتها ، وتلغس جنونها الضروري . فلما خرجت وقل تأثيرها ، عاد العقل بعقلانيته الضالعة والاضطهادية بأساطيرها ، ومعاييرها وقوانينها . يخشى الجنون ، ويخشى ، ويغنى وينبسط ، وكان كتلة من الرصاص ثقيلة قد وضعت على مائدة اللينة ؛ فشلت عن الحركة ، ومن حرية الإبداع في القول والفعل ، وفي ضرب الجنون . ما أضر عمر لحظة اللذة ! تمنعج ولا نذكر أن التنازع هو السبب .

إن بيت قدري لم تصل إليه الكهرباء ، أو الماء ، ولن يصل . . . كالسليبيين من الاستغلال : « تربعت قدري فوق الفراش ، وجلس هو فوق الكرسي الخيزران ، وأضاء الحجر شمعاً واحدة » (ص ٣٩) .

ويومي ، بعدما أدرك أن الجوهر قد ضاع : شبابه ، وجولته ، وغاض الشيب في شعره ، والعجز في جسده ، يريد أن يستريح أيام زمان ؛ ولكن الزمن خطى قدماً باتجاه واحد . ومن ثم فقد أخذ يعنى بالشكل والمظهر ، بعد أن ضاعت الكينونة ، في سبيل كينونة أخرى . والعناية بالمظهر لا تسترد الكينونة الضالعة ، لقد شيا نفسه في هذه المرة .

الكينونة هي جدلية الرغبة والتعصّب في الإنسان .

لم يرضخ يومي لتأديجه لسة الطبيعة التي تساعد العلوم على اكتشاف قوانينها ، للتحكم فيها وإعطائها حريتها ، ومصرفها ، ومعرفة حاجتها ، والطرق المؤدية إلى المحافظة عليها ، وتحسين رغبتها .

إن الجسد جزء من الطبيعة ، وهو وحده الكائن الواقعي بوصفه جزءاً منها .

إن الشاب يلمس طوقس الرجال والشيوخ أحياناً في فجر عمره

وحرضه على القفاد ، ولكنه سلك مع الآخرين سلوك التقوى والابتهاال والطاعة والأمان ؛ كالويلد عليه أن يذرف الدمع الغزير قبل أن يلى إرادته . وثانية لإجراء لا يفلح ، غطفت نظره من الإله القابع وراء الكتب ثم غضض البصر متعلّياً بكل ما يملك من عشوع (ص ٥) . ثم يقول السارد عن الحجرة ذاتها : « وتخص الحجرة بعتاية ، بطونها الطويل وعرضها المربع ، وسقفها الأبيض الأملس ، وتجنّتها الكرستال ، وجدرانها اللوزة ، مدفاتها الموشاة بالفريدي ، بساطها الأزرق الذي لم يتخل إمكان وجود بساط في طوله وعرضه ، وطاولو الاجتماعات ذات الخطاء الأخضر ، والكتب المتصدر بأرجله الخليطة للثنية وسطحه البلوري ، ونحفة القفص من ورقات ومبار وأقلام وسومان ونافضة وعبة خشية للمساجير من خان الحليل » (ص ٦٣ - ٦٤) .

وحارة الحسني التقليدية ، والمحافظة ، والثابتة على القيم البالية والمتألمة ، امتداد لشخصية يومي . فهي تتخفى كما يتخفى . وهنا لا نملك سوى أن نكرر ما سبقنا إليه نجيب من أحكام نقدية حول علاقة الشخصية بالقضاء الذي يستعمل بوصفه نوعاً من المجاز للإشارة إلى الشخصية للمؤدبة وإلى السارد غير المؤلج ، من خلال الثبوت التي يطلّغها على الحارة : « من نافلتها الصغيرة يرى وطنه — حارة الحسني — كأنها امتداد لروحته وجسده ، حارة طويلة ذات منحني حاد ، مشهورة بموقف الكارو ومشي للحمير (. . .) . ومن خواصها الحميمية أنها لا تعرف الحمس أو التجوى . أصواتها مرتفعة جدا ، متوترة بين الحكمة والبدائية » (ص ١٢) . وحكم السارد عليها هو حكم ليجبولوجيا « مندور » السلطة على الشعر القديم الذي يخلو من الحمس الذي يشكل البرزة الأساسية للشعر المهجري . ويشير اللفظ/النزل أيضا إلى وضعية يومي الاقتصادية ؛ إلى التراتبية والتفاوت الطبقي في السكن « في سكنه — حجرة وحيدة ومرافق — يرى نفسه ، يتجسد له معنى حياته » (ص ١٢) .

وعندما يتحول الاقتصاد من للمستعمر إلى الإقطاعيين أو بورجوازي هذا الوطن ، تتغير الأشياء بتغير الملاك . ولذا عرف النظام الاقتصادي الثابت فنية التغيرات قصور ، وأعراس لا تحس الجوهر ، لعدم شموليتها . وتتوقف عند من انتقلت إليهم وسائل الإنتاج ، والذين يقومون بتغييرات لصالحهم ، يفرضها تضخيم رأس المال واستثماره ، وتبليده ، فيقع التهجير الإفراسي أو التصفي ، فينتقل « الضفاد » الذين يعجزون عن بناء مساكن لأهم متروكون للمصادفة ، فتكبرهم الأرض التي ناضلوا من أجلها ، حسب تغييرات السارد « التوسعية » والموضوعة . ويصير ظلام التثاقبات ويوم : « ضاعت تماماً عرافات العقول البرية وتخاللتها الجفاعة ، طمرت تحت طبقات كثيفة من التراب ، مثل حارة الحسني ، التي تنير جلدنا . ربيع كثيرة تهمت وقتلت مكنتها عمائر صغيرة ، وشيدت زاوية مكان موقف الحمير ، وكثيرون من أهل الحي هاجروا إلى المذبح . كل شيء يتغير ، النور والبله دخلت البيوت ، والراهدو يصخب ليل نهار ، وللاذلة ألف تلواري ، حتى الحير والشر يتجددان ويتوزعان » (ص ١١٢ - ١١٣) .

ويومي المؤلج لا يطلع من الكتب سوى ما يتصل بالوظيفة ، وما يساعده على الترقية . إن حضور أنواع من الكتب وغيب أنواع أخرى

وضحه . . . والشيوخ في خريف عمره يلمس طقوس الشباب .

إن المؤلج يستهلك ما لا يتجده وطنه بل ما يستوره عن استمعه أمس واليوم ، كي يتحول الاستثمار إلى استثمار اقتصادي ؛ وهو أخطر من كل استثمار : «لأول مرة يخطر في ملابس أيقية ، بدلة رمانية من الصوف الإنجليزي ، وحذاء إنجليزي كذلك ، أما الفصيص ورباط الرقبة فمن غنترات راضية نفسها ، ولأول مرة يتعطر بالروائح الذكية ، ويخلط دفته كل يوم . ولولا الحياء لأقدم على صنيغ شعري . ولأول مرة يستعمل الفيتامينات ، ويصنع بصحته ونظافته أكثر من أي وقت مضى » (ص ١٤٢) . إنه يتجاهل وقع الزمن المؤلج وأغنيده التي سطرها على جسده كما يصنع المحراث أو لواء الفخيز بالأرض ، فتحول قبل الأوان ، وجعل منه جسدا عبطا ، عبطا ، منبرا وساقطا ؛ يشرف على البنية : لأن الإيديولوجيا الخدعة المتهمة بعدما شغلت بالأرواح والفقرى والأعجام الزائفة ، والطبولات الكاذبة . فحضور الزمن يتكرر في المقطع السري بصيغة «لأول مرة» ثلاث مرات في وحدة سردية صغيرة ، ثم يؤكد في تحليلها هذا الحضور الذي يشير إلى غياب : « أكثر من أي وقت مضى » .

إن المظهر الوافس والجسد هو مظهر الكينونة ذاتها لا مظهر كينونة أخرى خالقة في الزمان والمكان .

النقد والإيديولوجيا

إن نقية الروائي لونية خطابه الروائي تعبر عن فلسفة السارد ورويته للعالم ؛ فالبنية السردية تعبّر عن فلسفته . وهذه الفلسفة مبروعة من الأفكار والأراء ووجهات النظر المباحية للشكل ومكوناته ؛ فهي منتقاة من ومن وضعه على الورقة . رينا أن الإيديولوجيا هي دراسة الأفكار ، والأراء ، ووجهات النظر ، فإن للفلسفة علاقة بالإيديولوجيا . هذه العلاقة هي من المثانة يمكن ، كالعلاقة القائمة بين الشكل والمضمون ، التي تدل على العلاقة القائمة بين اللغة والأفكار ، وبين البنية والفلسفة ، والتصير والإيديولوجيا . إن الحديث عن الشكل وبنائه هو حديث عن الإيديولوجيا ؛ واستجلاء تألفات الإيديولوجيا وظلالها في الخطاب الروائي هو إيراد لبنية السردية .

إن النقد بما هو عملية تفكيك للعناصر المكونة للشكل ، هو في الوقت ذاته استجلاء لفلسفة العمل الروائي أو الإيديولوجية . لقد رفضنا عن الإيديولوجيا ونظيراتها في الخطاب الروائي بوصفها عارسة نقدية تبرز هذه التظاهرات من خلال لغة الخطاب قصد استكمال التصور عن مفهوم الإيديولوجيا وعلاقتها بالنص الروائي . وهذه الممارسة تتوخى النجى البنيوي التوليدي، الذي يعصل مباشرة بالمضمون، ويرصد - بعيدا عن التفسيرات التي قيل فيها الكثير ، وعن صنفات الكتب والمجلات التي سمعت حول مفهوم الإيديولوجيا - برصد تحليلاتها في البنيات التفسيرية الدلالية للعمل الروائي . فإذ كانت الإيديولوجيا تعني فيها تعني أفكار الإنسان وأراء ووجهات نظره في عبط اقتصادي وثقافي معين ، فإننا عرضنا عارسة الشخصية ، والسارد كليها ، وأراءها وأفكارها ووجهات نظرها ، كما رصدنا مدى اتصال إيديولوجيتها واتصالها . وهذا النجى يعد أكثر تطورا من النجى البنيوي التوليدي الانتقالي ، الذي عرّقه للممارسات النقدية

عندنا في النقد العربي ، وذلك إما لغموض البنيات الدلالية ، أو لتصدعها ، أو لاتساع علاقت الشخصيات وتشعبها فيها بينها ، وعلاقتها مع المثلثين/الأشياء في العمل الروائي .

إن عرض وجهات نظر نقدية جمالية بنبوية أو فكرية للعمل الروائي هو نقد إيديولوجي يأخذ في الحسبان السارد بما هو شخصية ، وعلاقته ببنية الشخصيات ، ويرصد تقنيته وبنية عمله الروائي ، لإبراز إيديولوجية الروائي وتجاهله . وهذا النقد نقد إيديولوجي مستقل ، أو أكثر استقلالا من إيديولوجيا الروائي . وإنه ليتنظر نقد نقلي إيديولوجيا آخر أكثر استقلالا ، وهكذا دواليك ، إلى ما لا نهاية لطبيعة الأفكار الجدلية .

بنية رواية « حصرة المحرم »

من المصطلحات النقدية الفسلفة ما كانت تعرف به الرواية وتصف بوصفها جنسا أدبيا يتميز عن بقية الأجناس الروائية التاريخية ، والتعليمية والنفسية والسيرانية ما أطلقه النقاد في العصر الحديث ، مثل « رواية الشخصية » ، « رواية الحدث » ، « رواية الحداث » ، ولم تكن وقتها ندرك لها تحجوما ، لأن جهلنا لظاهر الشخصية الروائية ، وخصائصها ، وميزاتها ، ومكوناتها ، التي تستلزم معرفة واسعة بالإنسان في طبيعته وحاجاته وسلوكياته الثابتة والمتحركة التي تساعدنا العلوم الأخرى على معرفتها ، يجعلنا نزيد العمل الروائي ، في نقدنا له ، غموضا وإبهاما . كيف كنا نفهم الشخصية الروائية ؟ كنا نفهمها على أنها الصورة للشخص كما هو في الحياة أو دون ذلك . وكنا ، علاوة على ذلك ، لا نفرق بين الشخصية في علم النفس ، وعلم الاجتماع ، وعلم التاريخ ، والشخصية بوصفها مكونا من مكونات الخطاب الروائي . إن الشخصية هي التي تعدد للعمل الأدبي جنسه . وبناء على هذه الرؤى النقدية ، يمكن أن نطلق على رواية « حصرة المحرم » لتجيب محضرة مصطلحا أكثر دقة ، يحدد جنسها الأدبي ، وهو مصطلح « السيرة الذاتية للشخصية المؤجلة » .

في هذا الجنس الأدبي يوظف الكاتب التقنية الكلاسيكية في الإبداع الروائي ، الذي كان معروفا عند المبدعين الغربيين الكلاسيكيين كسيرفانتيز ، ومولر ، وفلووير .

وتتمظهر هذه التقنية في التجليات التالية ، التي تحدد بنية السيرة الذاتية للشخصية المؤجلة :

- ١ - الرواية بضمير الغائب التي تتيح « الرؤى » مع .
- ٢ - تأثر الكاتب بالظنرة الداروينية والتاريخية التطورية التي تتجلى في تعاقبة الأحداث وتسلسلها وفق مسيرورة الزمن الخطية ، فحافظا على التحامية البنية الروائية وتماسك أجزائها وعناصرها في وحدة تربط حلقات السرد فيها ربطا منطقيا صارما . ولقد تناول فيها شخصية وتتبعها في نموها الزمني ، كما عرض مراحل حياتها جميعها منذ دخولها إلى الوظيفة ، وهي مرحلة الشباب ، مع « فلاش - باك » يتم بذكرنا بمرحلة الطفولة ، وهي يوم دخولها إلى المدرسة الابتدائية ، ثم مرحلة الرجولة التي قضاها في الوظيفة ، ثم مرحلة الشيخوخة ، ثم الموت . والشخصية تنحصر في حياتها العملية لتنفيذ القرار الإيديولوجي إلى درجات الترقية الانحدارية . وتبعا لذلك فإن البنية الروائية تنحصر للتطور والتدريج ، وفق نظرية/إيديولوجيا « النشوء والارتقاء » الداروينية . وعلى الرغم من أن هدف نجيب هو رصد مسقوط

• - عدم عمارته الجنون في الرواية . لو أراد أن يفعل لبدأ مثلاً بـ سقوط الشخصية ثم يعلنا بالتبادل عن الأسباب التي دفعتها إلى الموت ، والتي ستبقى هي هي رغم اختلاف التقنية التي تقدم الرواية بشكل أكثر إثارة وتأثيراً وممتعة وإثارة . وسنستعرض ذلك خطية الزمن ورواياته ، للقبض على انتباه القارئ بشكل أكثر فنية ، فحق حضور الشخصيات أو غيابها ثم حضورها بنمط المسببة وتخطيطها التعاقبي الواضح .

يتمسك الكاتب في رسم الشخصيات بمعيار تراتبي يقسم الشخصيات إلى رئيسية وثانوية ، ويجعل الشخصية / الرجل دائماً الحضور دون الشخصية / المرأة . وكان ينبغي الاهتمام بجميع الشخصيات وأن تظهر بالتساوي مع الشخصية / الرجل على مسرح التمثيل الروائي . فحضور شخصية على الدوام وغياب أخرى على الدوام يضعف الصراع والتوقف عن الأحداث . ويسود في الرواية الوعي وينبغي فيه اللاوعي بالمفهوم الفرويدي . فنبأ أحلام النوم ، والاختصار على أحلام اليقظة ، يضعف مأساوية جميع الشخصيات . فهيمة الأنا المؤملج لن يبرز بشكل جلي إلا إذا برز ضده ونقيضه ، وهو اللاوعي ، أو الأنا اللا مؤملج في الأحلام النومية . لقد اكتفى الكاتب برصد الأفكار العقلية التي تتجسم مع الخيال المؤملج الذائري ، وروصد العقلانية ، وأهقل الجنون . إن

يومي يبدو شخصية سوية ، مع أن الأجدى أن يبدو مجنوناً يمارس الجنون في أوجه ، في تعامله مع الشخصيات الأخرى ، وأن يحق في الحلم التزمي ما لم يحق في اليقظة أو يكفيه طوال النهار . كما أنه ينبغي أن يبدو شخصية منهارة الأعصاب ، مضطربة ، كثيرة الأزمات ، قليلة النوم ، ومتعددة الكوابيس . وينبغي لهذا الجنون أن يتجسم في البنية الروائية ، في شكلها التعبيري بوصفها تقنية مجنونة ، ترجع بين الجنون والعقلانية ، وانسجاماً مع الشخصية المكبوتة ، التي تقع ذاتها لتدافعها ، ومع وجهات نظرها ، وأحلامها في النوم واليقظة ، وهواجسها ، وكوابيسها ، إلى أن تتداخل الأزمنة والأمكنة والشخصيات ، وتتداخل البنات السردية الروائية واللغوية ، بلغة تسجل زلات اللسان ، والأخطاء في الأداء وفي التعبيرات ، والتقليد والتجديد ، والعقل والذاكرة ، والعقل والقلب ، والوعي والخيال ، والتصور واللاوعي ، والتقليد ، والتفرد ، والإقبال والإحجام . وتتداخل الشخصيات بالأشياء ، والشعر بالثر ، فتتعدد الصيغ ، وتتوسع الأساليب وتكثر الأصوات ، في السلات ، وفي العالم الخارجي ، وفي النص الروائي . لا ينبغي للكاتب المجنون / العقل أن يؤجل للمساءة كما يؤجل الموت . ينبغي أن تشرع الشخصية في كل مرة على الهلاك ، والقلق ، والغيرة ، والحزن المتداول مع النتائج ، والفقر ، والاستقرار المؤقت ، والسرور القصير الأمد . فالخطاب الذي يسقط الشجرة لا يتسقط حتى تهب الرياح كي تسقطها . إنه يضربها بفأسه كل مرة ضربة تترك فيها جرحاً عميقاً لا يئتم ، ثم يوالي الضربات حتى تسقط . من خلال الشجرة الساقطة يمكن أن ندرك نوع الضربات والأداة التي تمثت بها ، وإذا أردنا التفصيلات سلطنا الخطاب .

٦ - ما قام به السارد من حذف وصمت ، والتزام السكوت استجابة لحاجس العقلانية ، ولا سيما في مجال الحديث من الجنس بوصفه ممارسة جنونية .

الشخصية وانهارها ، وموتها ، فإن البنية الروائية بقيت خاضعة للمنجح الدارويني في صعود الشخصية في درجات الترقية . وبالرغم من أن الانحدار والسقوط هو غلبة توجب ، لم يكن انحداراً فاسداً وأكثر مأساوية وتأثيراً ؛ لأنه يشبه الانحدار الطبيعي الذي يذعن له حتى الشخصية غير المؤهلة والشخصية الشربة . وفضلاً عن ذلك فميج داروين منجح طبيعي ، يتبع فيه داروين مراحل تطور الكائنات في نشوئها ، ونموها ، وتطورها ، وانقراضها ، وأن الطبيعة بوصفها قوة لها قوانينها التي تتجلى في الانتخاب كي يبقى العنصر الأفضل ، والأجمل ، والأصلح ، والآقوى . أليفتي ينتشه بداروين في إرادة القوة ؟

صحيح أن الكاتب ، تحت حاجس الواقعية ، أراد أن يقدم الشخصية / العامل / الموظف للمؤملج كما هو في الواقع ، وإزحاً تحت صخرة الترقية الخاضعة للدرجات الانحدارية : ٨ . ٧ . ٦ . ٥ . ٤ . ٣ . ٢ . ١ . صفر ، ودرجة المذهب العام التي هي صفر أو لا شيء ؛ إذ تبدو إيديولوجيا السارد المستقلة في النظر إلى درجة المذهب العام صفر أو لا شيئاً . وحتى لو قمعت بشكل تصاعدي : صفر : ١ . ٢ . ٣ . ٤ . ٥ . ٦ . ٧ . ٨ ، فإن ذلك لن يغير من الضرورة الزمنية شيئاً .

٣ - عدم تأثر الرواية عندنا باللمعة بقدر تأثرها بالترابيديا اليونانية ، التي خضعت لتلنظير الأرسطي الذي كان لكتابه « فن الشعر » ولا يزال تأثيره وأى تأثير على المبدعين والنقاد إلى اليوم . والمأساة اليونانية ترتبط بالإنسان ، وتصوره وهو يعمل ، وغير جميع مراحل حياته . إنها تخضع كذلك لتطور الشخصيات وتنسج الأحداث (الكل ، هو ماله بداية ووسط ونهاية) أو انقلاب السعادة إلى شقاء ، أو الشقاء إلى سعادة ، حسب مجموعة من الأحداث المتسلسلة وفق الممكن / المحتمل (٨) .

٤ - العقلانية الصارمة التي مارست عليه منطقها فاختارت لملصق درجات وثمانية بنود في ورقة عمل الشخصية ، وثمان شخصيات / النساء وثمان شخصيات / الرجال ، بحيث يمكن أن نستنتج للعلة التي وضعها نجيب لبناء روايته .

المعادلة التي بنيت عليها الرواية :

المذهب العام = صفر .
حلم يومي = المذهب العام = صفر .
يومي = صفر .

علاقاته بالنساء والرجال والدرجات ، اللذين هم وسيلة لبلوغ منصب المذهب العام وتحقيق الحلم ؛ بما أن عدد النساء هو ثمانية ، وعدد الرجال هو ثمانية ، وعدد الدرجات هو ثمانية ، فإن المعادلة الروائية هي :

١ - (٨ × صفر) - ٨ × صفر = صفر
٢ - (٨ × صفر) - ٨ × صفر = صفر
٣ - (٨ × صفر) - ٨ × صفر = صفر

وإذا اخترنا ذلك كله تصبح المعادلة هي :

(٣ × ٨) × صفر = صفر

الوحدات السردية التي نجد فيها المونولوج التلقائي ، بل تكاد تكون نادرة أو منعدمة ، بخلاف المقاطع السردية التي تغلب فيها صيغ المحكي الذاتي المجلوب والمتنافر ، ويندرج للتناغم .

٧- غياب الحديث عن الأطعمة ، سوى بعض الإشارات التاذرة .
٨- استبدال السرد بالكلمة دون الشخصيات . قليلة هي

الهوامش :

- (٤) إميل زولا : « جيرماني » . ط . كتاب الجيب ، ١٩٧٦ ، ص : ٢٩ .
(٥) المرجع نفسه ، ص ٢٩ - ٣٠ .
(٦) المرجع نفسه ، ص : ٧٢ .
(٧) المرجع نفسه ، ص : ٣٧ .
(٨) أرسطو « فن الشعر » ترجمة روزلين ديون - روك وجان لافو . ط . سوى باريس ١٩٨٠ ، ص ٩ - ٧١ .

- (١) طيب هلمون « نص و ليدولوجيا » ط . P. U. F. باريس ١٩٨٤ . وقد كان هذا المرجع القيم أساسياً بالنسبة إلينا في إنجاز هذا المقال ؛ ولهذا لن نشير إليه فيما سيأتي تجنباً للتكرار .
(٢) نصي نؤكد على طول المقال .
(٣) انظر جيرار جنيت « صور » ط . سوى - بيوان . باريس ١٩٦٦ ص ، ٤٢٣ .

المراجع

- Henri Mitterand "Le discours du roman" P.U.F. Paris 1980.
Mikhail Bakhtine "Le Marxisme et la Philosophie du Langage" éd. de Minuit. Paris 1977.
Gerard Genette "Figures I" éd. Seuil/points. Paris 1977.
Jean Decotignies "L'écriture de la fiction, situation idéologique du roman" P.U.F. Paris 1979.
Aristote "La Poétique" Texte, Seuil. Paris 1980.

Philippe Hamon "Texte et idéologie" P.U.F. Paris 1984.

Philippe Hamon "Pour un statut sémiotique: du personnage in "Poétique du récit" R. Barthes. W.Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon. Seuil/ points. Paris 1977.

Philippe Hamon "Le personnel du roman" Droz Geneve. 1983.

تشكيل فضاء النص في "تراجم زعفران"

إن فضاء النص هو الفراغ الورقي الذي تتخذ العناصر المختلفة المكونة للعمل الفني ، من خلاله ، شكلا بعينه . ولا يتغير تشكيل نص ما من دلالة هذا النص ذاته ، إذ إن كيفية التشكيل تتجلبب بنوع من الختمية الفنية ، إذا صح التعبير ، مع المحتوى ، بمعنى أن دلالة النص تفرض على الكاتب المبدع اختيار أنسب طرائق التشكيل التي تكفل استواء هذه الدلالة وتلّوها ، على نحو يحلّ كيفية التشكيل قيمة فنية تتكسّم بالقيمة الكلية للنص .

وليس النص ، في أبعاده الدلالية والشكلية ، انتماسا ساذجا للواقع لأنه ، في الأساس ، نظام لغوي تخضع عناصره لمنطق اللغة وخصائص النوع الأدبي الذي يتسبب إليه أو يحاول تحطيمه . لكنه ، حتى في الحالة الأخيرة ، يخضع لمنطق خاص وإن كان مختلفا عما هو سائد متعارف عليه .

وفي تصوري أن الكاتب في عالمنا المرئي لا يملك ترف الانغماس فيما يسمى الفن للفن ، فيعكف على جماليات الشكل وحدها . إنه على العكس ، منغمس في الواقع ومتشغل به بفكر ما هو متشغل بكيفية خلق التصور الفني الخيالي اللغوي لهذا الواقع . ولا يتوقف نجاح العمل الفني ، وفق هذا التصور ، على مقدرة الكاتب في تقديم صورة حرفية للواقع ، وإنما على تشكيله وإعادة بناءه على نحو يحقق توازن البناء الفني مع أبنية المجتمع التي يكون متأثرا بها أصلا ومؤثرا فيها ، كاشفا عن رؤى ، ووعي مرزّال للأبنية الأصلية .

الكتل ، أو خلق توازن بين أشكال متعارضة .

وفي المسرح يشكل الذاكرة الثابت أو المتحرك وحركة فريق التمثيل والإضاءة ما يملأ فراغ خشبة المسرح . أما في النص القصصي فإن الكاتب يخلق فضاء النص فيما يحلّ فيه سواء بوصفه راويا للحدث ، أو عن طريق ما يبدع من شخصيات وعناصر أخرى مكونة للعمل ، تتمثل في طريقة السّابع السري ومفهوم الكاتب للزمان والمكان ، وخصائص لغة النص عنه . . . الخ .

لقد أشرت إلى موقفين يمكنهما عملية تشكيل فضاء النص التي لا تكون عشوائية وإنما تخضع لخصائص النوع الأدبي أو تحاول مجازتها؛ فقد يلجأ القاص إلى الطرق على التقاليد القصصية وتطويعها من أجل أن تسمح لحساسية العصر ورؤاه ، وقد يعمد إلى تحطيمها فيما يؤسس تقاليد جديدة تتلاءم بصورة جوهريّة مع رؤاه ، فيجزم بين خصائص السّابع السري المطلقي في لغة النثر وخصائص لغة الشعر التي هي

ويصفي هنا التفرقة بين فضاء النص القصصي وفضاء غيره من الفنون التشكيلية أو الدرامية . إن فضاء النص القصصي ، الذي يملأ الفضاء الشعري في هذا الجانب ، ليس معطى معدا ، كما نجد في الفن التشكيلي^{١٠٠} أو في المسرح على سبيل المثال ، إذ يكون لفضاء اللوحة أو خشبة المسرح مساحة بعينها مهما صغرت أو كبرت أو تغير شكلها التقليدي . وتتمثل مهمة الفنان التشكيلي في الحلول بهذا الفضاء وتشكيل مساحته وملء الفراغ بالخط واللون وتناسب علاقات

١٠٠ ادوار الحركات ، تراجم زعفران - نصوص إسكندرانية ، دار للنسج العربي ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٨٦ .

١٠١ لفتني إلى الفارقة بين فضاء النص الشعري وفضاء العمل التشكيلي تشجيع الدكتور حامد صمود على بحث أقدار الرسام الشاعر شاكّر آل سميد في الحلقة الدراسية التي عقدت ضمن مهرجان اللورد الشعري السادس (١٩٨٥ / ١٢ / ١ - ١٩٨٥ / ١٢ / ٦) ، وبحث بعنوان " تاملات على نصوص نظرية في معنى الكائن في الشعر " .

بمثل الطرف المقابل لمشاشة الوجود الإنساني بصورة عامة ، وانسحاق هذا الوجود في سياق التحولات الاجتماعية التي رفسحت بنبرها على فئات الطبقة المتوسطة وشراتها الدنيا في مصر خلال الحقبة الزمنية التي يتناولها العمل ، وانعكاس تفلبات الأحداث العالمة على اقتصاد البلاد ، مما أدى إلى انشطار الحركة الثورية كما ذكرت .

وهي بالتأكيد ليست إسكندرية المسالوات أو إعلاط الأجانب التي ظهرت في ربيعة لورنس داويل أو أشعار كفافيس أو أعمال إيان فوستر على سبيل المثال ، ولكنها إسكندرية التي نعرفها بألقاب بحرها ، ونسائتها الملحية ، وامتناد ساحاتها وتراس عمارته ، وروائع أحيائها الشعبية ، ولحجة أناسها العلبة في كدهم ولهمهم . ونعرفها كذلك في رفسحت عمود سعيد وأشعار يريم الترنس وغيرها . وعلى الرغم من ذلك كله تبدو إسكندرية تروباها زعفراناً ، وكأنها مدينة أخرى يكشف العمل عن ضلعا عمليا للتحق ، وانهارات أهلها البسطاء ولعاسكهم أو تداعيمهم ، وبطونتهم في اللامعة من حياتهم المستباحة .

إن شخصيات تروباها زعفراناً وأبطال على هامش المجتمع ، يتنمون إلى شرائع اجتماعية مفهورة ، على حين تكمن بطونتهم في الانكسار والمجاذلة . إنهم على الرغم من كل شيء يلونون بحياتنا اللدنية المحارة التي نخترى لشوقهم الصغيرة المحالة ، وسرايرهم القليلة الثلاثية . والإسكندرية هي المدينة المحارة نفسها ، حيث تجبر الملامح النفسية والإنسانية للشخصية الرئيسية في العمل القصص ، على حين تصلم في حنو ، متخرج بقسوة مبطنة ، على رؤاه وتجاربهم وأزماته ، وتنتج داخل باطنها الرخو وصفاتها الصلبة بواكير نقتحه وجسيم عذابات ؛ شكه وظيفته بأن هناك خلافاً في هذا العالم .

تفردنا هذه المؤشرات الأولى إلى تصور عام للعمل ينتقل في تناوله لمرحلة مضت من تاريخ الوطن ، تجري خلالها أحداث السيرة الذاتية ، على حين تقوم الكتابة باسترجاع هذه المرحلة ذاتها على المستويين الخاص والعالم . ولا يقتصر العمل على هذه الأبعاد وحدها ، بل إن الكاتب يقوم في الوقت نفسه بطرح أسئلة تحس الإنسان في وجوده الفيزيقي وما وراء الفيزيقي .

وإذا صح هذا التصور ، الذي سوف نختبره الدراسة ، فإن الدلالة الكلية للنص تتحقق عن طريق خلق توتر لا ينحل بين كل ما هو زائل عرضي ، مثلاً في حياة الإنسان في زمان ومكان بعينها ، وصيرورة لا نهاية تجاوز الوجود المحدود إلى الكون الذي لا يحد ، وانشغال الإنسان بسيله الحقيقة وبقوته ، ورفضه في الوقت نفسه الاستسلام الكامل لها . ويتشغل رفض الإنسان في ابتكاره وسائل تكفل له مواجهة المدم الذي هو صائر إليه لا محالة ؛ والكتابة إحدى هذه الوسائل . ويعطى هذا الطموح الفني ، الذي يجمع بين المحدود والمطلق ، نوعاً من الإدراك الكل من جهة المؤلف والقارئ على حد سواء . أما براعة الكاتب فتجسد في قدرته على تحقيق هذا الإدراك بصورة فنية تتبع من منطق القصة ذاته ومن نسق التداعيات والمصاحبات الخاصة به .

وإذا كنت قد طرحت تصوراً مبدئياً للدلالة الكلية للنص فإن هذا التصور يفترض أيضاً شكلاً ملاماً لتحقيقه . وينسجم الشكل المقترح لقضاء تروباها زعفراناً وينتد الذرى البنائية أو يؤر النص في النص

أساساً لغة مجازية تستخدم الصور البلاغية وتعتمد على التشبيه والاستعارة . وقد يلجأ الكاتب إلى تثير أبعاد النسب للمعانة للأشياء أو للاحاح الشخصيات في الواقع ، مثلاً يفعل الفنان التشكيل ، وإن استخدم القاص أدواتها الخاصة ، أمكن من خلال صياغة العناصر للكونة للنص ، كتدعيم بعضها وتجاهير البعض الآخر ، وإبراز أجزاء والتكيز عليها وإغفال أجزاء غيرها ، بصرف النظر عن أهميتها في الواقع . وقد يلجأ الكاتب ، بالإضافة إلى ذلك ، إلى استخدام عنصر القانتازيا ، فيحتل الحارق للدهش مساحة كبيرة من النص ، أو قد يلجأ إلى تفتيات أخرى .

أما وقد ألمحت إلى بعض الخطوط العامة التي يشكل قضاء النص القصص من خلالها فإن الأمر يقتضى تخصيص نص معين هو تروباها زعفراناً لإدوار الحراط ، ليكون على تحليل ودراسة .

يتكون العمل من تسعة قصص ، ويتناول حقبة زمنية تتحدد بالعشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات وأوائل الخمسينيات ، كما يتحدد منطق الرؤية في القصص التسعة من خلال وجهة نظر رايو واحد تروكب هذه الحقبة مرحلة طفولته وصباه ومطالع شبابه . ويترج في العمل البعد الخاص ، مثلاً في أحداث السيرة الذاتية ، بالمبد العالم ، الذي يصور انشغال الحركة الوطنية في مصر في أثناء هذه الحقبة . وترد تفاصيل الأحداث التي كانت تخرج بها البلاد آنذاك من خلال انخراط الراوي نفسه في العمل السياسي واعتقاله في حقبة لاحقة .

ولا يخضع الزمن في العمل الأدبي لقانون الزمن الفعل ، بمعنى أن أحداث الحقبة التي يتناولها العمل لا تتوالى عن خصائصها الموقفية في الواقع . ويرجع ذلك إلى أن الزمن الفني زمن لغوي في الأساس ، أي أنه يتبع عن طريق الصياغة اللغوية لازمة الأفعال ؛ فقد يمتزج الكاتب الأزمنة ، أو قد تقدم أحداث حقبة على أحداث حقبة أخرى تالية عليها ، أو قد يمزج الكاتب بين أزمنة عدة ، واقعية وخيالية ، فتتقاطع أحداث متعاقبة ، وقعت بالفعل أو هي من نسج الحلم والخيال ، في فقرة واحدة . أو قد يلجأ الكاتب إلى نفى انقضاء أحداث حقبة معينة عن طريق استخدام الفعل في صيغة الحاضر بدلاً من الماضي . وتشكل المحصلة النهائية الزمن الفني ؛ وهو ما سوف أحله في موضع تال من هذه الدراسة .

وإذا كان الزمن الفني زماناً لغوياً يدخل الحلم والخيال في تكوينه ، على حين يشتمل ، في الوقت نفسه ، على الزمن الفعل محمراً من خصائصه الموقفية ، فإن المكان الموقفي ليس هو المكان الواقعي أو المساحة الجغرافية المحددة ، وإنما يتشكل ، بالإضافة إلى صفاته الفيزيائية ، من علاقات مجردة تصاغ أيضاً قالب لغوي . ويصح أن نسمي المكان القصص ، الذي يقترب في هذا الجانب من المكان الشعري ، « بيت الحلم » بكل ما يثير التعبير من تداعيات يشترك فيها الحقيقي والخيالي على نحو يجعل المكان الواحد كأنه أمكنة عدة ، تجمع بين تحديد الصفات الفيزيائية لهذا المكان ونفى التحديد في آن واحد ، حين تلج هذه الصفات عالم الحلم والخيال ، وعالم الأسطورة أو الحكاية الشعبية . والمكان الواحد المتعدد في تروباها زعفراناً هو الإسكندرية .

إنها إسكندرية يتربع البحر على عرشها سلطاناً أثري الوجود ،

الحاضرة لرى الولد ، صغير الجسم ، ساقه وليمان في الإشورت الأبيض ... وهو ينف في حافة الصبح على حافة البحر ... أمسه صفحة ساكنة وشامسة ... أحس عبر السنين الطويلة ، بالندوة اللينة تحت قدميه الحافيتين (الموت على البحر ، ص ٤٥) . ويضفي استمرار الماتشي في الحاضر إلى مستوى زمني آخر يمزج الآن بما ليس له انتهاء ، متعللاً في حركة اللوح ولابد أن الشوق ، مثل نزوع الموج ، يرغى على الشط بمدود اليدين ، بلا تحقق ، مثل اندفاع الله ، مستنداً بعد رحلة طويلة على ثوب العمر ، ينكس مصوراً أبداً إلى عرض الهم العميق ، ولا يفتأ يعطو تنحصر ، حلمه يأتي ويهوى ، لا يبيد إلى راحة ، وكأنه لم يترك خط النهاية المتصرح لحظة واحدة (نفسه ص ٤٦) . ولا تتحقق الاستمرارية الزمنية في الفترة السابقة عن طريق صيغة الفعل وحدها بل تحقق ، بالإضافة إلى ذلك ، بواسطة الاتلاشي المتعدد في استخدام الضمائر ، إذ تشير إلى الراوي ، إلى أشواقه وأحلامه الموقوتة ، ودعومه البحر وحركته الأزلية في وقت واحد .

وحين يكرر الكاتب زمن السرد التتابعي المرتبط بمرحلة المدرسة الابتدائية ، وعلاقات زملاء الدراسة وعالمهم السرى ، وانتماسهم في متع شاذة في قصته فلك طاف على طولها الجسد ... حين يكرر هذا الزمن بزمين خيالي يتصل في عالم الحكاية الشعبية في ألف ليلة وليلة فإنه يلجأ إلى حيلة أسلوبية بسيطة تؤدى إلى أن يصبح زمن السرد هو نفسه زمن الحكاية الشعبية ، كان الراوي ينتقل إلى الزمن الأسطوري ويمشي بصيغة الحاضر . إنه يستعير كتاب ألف ليلة وليلة من زميل الدراسة ، ولحظة أن يبدأ القراءة يكون قد دلف إلى عالم الحكاية الشعبية السحري ، وانزلت قدمي إلى أرض ألف ليلة وليلة وعلمها . ولم أخرج منها حتى الآن .. تجمعت ليما إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان ، ودخلت قصر شهریار .. ورأيت أسرته تواقع العبد مسموم .. وركبت الخيل الحفید .. وارقت ظهر ظهر الجن ... (نفسه ، ص ٧٨) .

ولجأ الكاتب إلى التقنية الأسلوبية ذاتها في قصته الفيف البرونزي الأخضر ، من أجل أن يكرر استرجاع أحداث اكتشاف الطفل ، للمرة الأولى ، العلاقة الحميمة بين الأم والأب . لكن ذلك الاكتشاف ، الذي بدا له مدعشاً ، لا يفضي به إلى عالم الحكاية الشعبية هذه المرة ، بل إلى عالم الحلم والفتانينا ، حيث تتخطى الحيات فردوسية خرافية بمناسر واقعية ملموسة في شعرات الحمى كتت قد انزلت إلى أرض سبعة حامرة وكانى أطوف بأعمدة الجرانيت في مغد ، وبساتين الرخام في كورته ، وتحت مقود وقبائها المتقوسة بالخط الكروي ، وكان التزام يتراجع بى في شارع النبی دتال . ودخلت حصة حارة يبخار الله المتصاعد من نواير عيها لئودى سياح مكفنة بالفسيفساء ، وتكت عرابيا وحوالي الجوارى الخود ، لراهن وأحسن ناعمت ، مليات الأجساد ، ينسبن من بلدى ، ويبتئين ... (ص ١٤٥) .

ويوقف الكاتب الحلم الكابوسي على نحو أكثر تعقيداً في قصة بار صغير في باب الكرامات فيظهر البعد الحملى في موضعين من النص ، يرد أولياً في بداية القصة في معرض استمداد الأسرة للاحتفال بأحد الأعياد القبطية المهمة وهو عيد ملاك ميخائيل ... ولهذا

الواحد ، وترباطها في الوقت نفسه ، على نحو يشكل جرى رئيسياً لحنة البور جيمما في نص بعينه ، يفضي إلى جرى أهم يضم النصوص التسعة كلها . ويمكن وصف هذه البنية بأنها بنى يتم تركيبها بالبور للتملدة التقترجة الاتصاع ، والمتضمنة في آن واحد ، في وحدة متكاملة تنحصر لطفن رؤية راي واحد بر تحولات عدة .

ويستطيع القارئ الفاحص تمييز ثلاث بوؤ أساسية تشكل فضاء النص الواحد والعمل كله عن طريقها . أولاً بوؤرة التتابع السرى ، وتتكون من متواليات زمنية تشتمل على تفصيلات حدث بعينه ، أو مجموعة أحداث ، ووصف للشخصيات والأمكنة ، سواء ما كان منها واقعياً أو خيالياً . وتشتمل البوؤرة الثانية على تزامن قيم اجتماعية أو إنسانية أو مطلقة ، متماثلة أو متناقضة ، يتم جلاء أبعادها بواسطة التركيز على ملامح بعينها في وصف الشخصيات وترتيب الأحداث في نسق مخصوص في النص ، يميل إلى نسق نص أو آخر من نصوص العمل ، يتناول بدوره القيمة نفسها أو قيمة تقبضة ، على نحو يساعد في حاية الأمر على بلورة منظومة قيمية في العمل القصصى . أما البوؤرة الثالثة فتشكل عن طريق توالد نصي ، بمعنى تنمية القصص في البوؤرتين السابقتين عن طريق إعادة قصص حدث بعينه ، أو تواتر ظهور شخصية من الشخصيات في أكثر من نص واحد ، أو إضامه بعد من أبعاد قيمة سبق تناولها في نص آخر . وفي كل ظهور جديد تتكشف جوانب غير مسبوقة في العمل للحدث أو للشخصية أو للقيمة ذاتها .



أشرت فيما سبق إلى الزمن الفني بوصفه زمناً لغوياً يتحقق عن طريق صياغة الأفعال . وعلى الرغم من أن الزمن في تراجيها وهرانا ، زمن استرجاعي في الأساس ، يفترض وقوعه في صيغة الماضي ، إلا أن الكاتب يرسى إلى نقي هذه الحقيقة ، فيلجأ إلى تنوع صيغ السرد من ناحية ، كما يلجأ إلى قطع السرد التتابعي في أكثر من موضع في كل نص ، ويقتطع على مستوى حملى أو خيالي أو أسطوري ، من ناحية ثانية . ويؤدى الانتقال من مستوى السرد التتابعي إلى مستوى من هذه المستويات إلى تخلخل الشعور بالانقضاء ، وذلك بالإضافة هذا البعد الخلقى إلى الأبعاد الواقعية ، بالإضافة إلى تعدد مستويات السرد .

يبدأ الزمن التتابعى مسترجعاً أحداث مرحلة من مراحل الطفولة أو العبا الباكر في صيغة الماضي كتت ألقب في أول مرة من عرايات الكلور ... من كان إلى جاتي يمسك بالأعنة ؟ .. كتا تقف أمام بابور الطحين ... (السحاب الأبيض الجاص ، ص ٩) . لكن هذا الزمن لا يستمر في صيغته الأولى ، وإنما يتطاح مع نقي انقضاء الماضي ومواصلته في الحاضرة كتت أعرف أنتى تركت غيط العنب في شارع ولعب من زمن بعيد وأنى مع قلك ما زالت هناك ؟ (نفسه ، ص ٢٣) .

وفي مفتح نص آخر يقدم الكاتب السرد التتابعى لأحداث الحقبة نفسها بوصفه زمناً لم يتقضى ، ما زالت أنزع شوارع غيط العنب ، كما كتت أعرفها وأنا في مدرسة النيل الابتدائية (بار صغير في باب الكرامات ، ص ٢٧) .

وقد تستخدم المأسلة بين الراوى والطفل الذى كتته حين يتحدث الراوى عن نفسه بضمير الغائب ، يطف أن يصبح للماضى مستمرا في

الأخيرة التطوير في القصص السبعة كلها على نحو يشكل وحدة مستمرة مترابطة يأتي إليها في موضع تال .

ومعنا تقاطع بؤرة السرد التتابعي مع بؤرة التوالد النصي في القصة السابقة ، تقاطع البؤرة الأولى أيضا ، بما تشتمل عليه من صسويات زمنية والقيمة وخيالية ، مع بؤرة القيم ، على نحو ما يظهر في قصتين من قصص المجموعة ، هما الموت على البحر ، وده السيف البرونزي الأخير ، فيوظف الحلم فيها من أجل الإلماع إلى موقف الراوي من قيمة ما علمه أو شخصيته .

في القصة الأولى يتوالى السرد التتابعي المرتبط بالتمهيد لحادث مقتل صاحبة الكولكاتنة الومقة على البحر ، واكتشاف الراوي المبكر للعلاقة الخاصة بينها وبين خيال الراوي ، وإحساسه ، الذي لا يستطيع تفسيره ، بالغيرة والغضب على الرغم من صغر سنه . وتتزامن هذه الشاعرة فوضى إلى حلم كابوسي يكون مسرحه موشما آخر هو محطة باب الحديد ، حيث تتداخل في الحلم لوجه أفراد أسرة الراوي مع وجهه راته ، صاحبة الكولكاتنة والمطشجة وعامل الصيانة والكسارية ويتحد بلوك النظام بصيرون غراطيم ملية لتفريق مطاطرة وطنية ضد لللك والإنجليز . ويصبح الحلم إلى أن يجلب الراوي إلى عوالم ما تزال مبهمة لكنها تكشف شيئا فشيئا في نصوص أخرى ، سواء ما لوريط منها بقم إنسانية وفاتية ، مثل الحب والغيرة تجاه صاحبة الكولكاتنة التي تظهر من جديد في نص تال ، أو ما كان منها متطفا بهمة وطنية تشير إلى العمل السياسي الذي سوف ينخرط فيه الراوي في مرحلة تالية .

وفي القصة التتابعية السيف البرونزي الأخير سيكون مسرح الحلم محطة السكة الحديد أيضا ، وتظهر خيال الراوي بأطراف التحسب باشا ، وعسكري وروائي يفرز خربة في جنب التحسب ، ورجل يتقدم لكي يقتله ، وكان صوتا قال له : سيوت حنا بك ، ولكن لدم ينز بيله من يدي التحسب باشا الميسوتين المافوقتين بأثار تلمة سوله ، (نفسه ، ص ١٣٩) . ويستخدم هذا المستوى الحلمى ليكون بمثابة تنويع على موقف سابق في القصة نفسها ، يرد من خلال رواية قريب لوالد الراوي تتناول وقائع حصار الجنود للمحطة ، ومنع التحسب باشا من السفر ، واعتداء الجنود على التحسب ، وتدخل سيوت حنا بك . ويوظف الحلم ، بتضميناته الوطنية والاجتماعية والتاريخية ، وإشارة الدنية الواضحة ، لإضامه جوانب القيمة نفسها التي طرحها الحادث المروى ، وما صاحبه من تعذيب للأب ، وتواطؤ صلات من جلب الابن ، وتليدهما للموقف الوطني ضد الاستعمار والملك في آن واحد .

ولا يقتصر تقاطع بؤرة السرد التتابعي مع بؤرة القيم على هذا النحو البسيط ، إذ يحدث تقاطع آخر بصورة أكثر تركيزا ، حيث يوظف الكاتب عصورا منها من عناصر السرد هو الوصف الخارجى للشخصيات ، ووصف ملامحها النفسية الداخلية ، بطريقة تساعد على بلورة قيمة ما تتزامن مع قيم معشقة أو متناقضة ، إنسانية أو اجتماعية أو مطلقة . وعلى مستوى أصغر يحدث تقاطع آخر ينتج عن ترتيب الأحداث التي تشكل لحمة السرد في نسق مخصوص يحقق الغرض نفسه .

الميد دلالة خاصة في العمل ، إذ إن الملاك سيمى الراوي وقد نذرته له له - حيث تقتضى ظروف الاحتفال صنع فرح من القنبر بالزيت . ويقطع الكاتب مستوى السرد التتابعي ، الذي يتناول زيارة السرجة ووصفها ووصف شخصية صاحبها وابنه ونوع العلاقة المتخلفة التي تربطها بالراوي وأسرته ، يستوى الحلم الكابوسي ، متعللا في هبوط وحتى إلى قاع بين قراره وادلت أنه قد انزلت في السلام ، وكنت أنتسرح في العتمة ، وحسب ، لا أحس احتكاكا بشيء ، ولا يحدث لي شيء ، وأنا ما زلت أعوى وكأني أطير إلى أسفل ، وبلا وزن ، والبطل المربوط إلى جبر المعصرة الضخم يدور في العمق تحس ، من بعيد ، ويتزايد مسرحه كأنما يخلق في دوراته ، من غير صوت ، وسرعة دوراته أكبر وأكبر ، حتى أصبحت العتمة نورا صافيا غريبا ليس من هذه الأرض . (ص ٢٩) .

لما الموضع الثالث الذي يظهر فيه البطل الحلمى الكابوسي يأتي قبل ختام القصة ، وبعد أن ينجز الراوي من كمين دهره زميل في الحركة الثورية ، يتبين القاريه أنه ابن صاحب السرجة نفسه ، الذي ظهر في بداية القصة بصورة عارضة ، ويتم انتفاذ الراوي حين تدل فتاة من فتيات البار ، الذي أعد فيه الكمين ، على مفاد الخروج . وما إن يشعر الراوي بالنتيجة حتى يفضي هذا المستوى السردى إلى المستوى الآخر الحلمى ، فيقدم هذه المرة في شكل صمود وهمي بشير هليله وما زلت أجري وأجري وأجد أمانى سلام عشية عالية تصمد معي بلا هزيمة ، وأسالك نفسي من غير محسنة ، إلى أين تنتهي السلام . (نفسه ، ص ٤٢) .

وفي كل من الموضعين يعد المستوى الحلمى معادلا رمزيا للحادث الفعلي في القصة ، سواء كان هبوطا إلى قاع الخندق والوشلية ، أم صعودا إلى برامح النتيجة .

ويستخدم الكاتب المستوى الحلمى في نصوص أخرى من العمل كي يحقق فقرة زمنية تؤدي إلى انتقال السرد من أحداث مرحلة محددة إلى مرحلة تالية . في قصته غريبان سوطي الثورة ، تطلعا جملة واحدة هي « زوقة الحلم المذاقة هي لون العلم » ، (نفسه ص ٨٩) - تطلعا هذه الجملة من زمن استرجاعي يقدم بضمير المرد الغلاب ويرتبط بأصداء التلملة في المدرسة الابتدائية إلى مرحلة أخرى تتدور خلالها قصة حب صلت بين الراوي وفتاة ثرية تسكن في فيلا مواجهة لثروته ، ولا تعرف منه شيئا ، ولا يفكر هو في الحديث إليها ، بل يكسبها بأحلام يقظة مبهمة . وتنتهى قصة الحب التي تبدأ بالجملة السابقة بجمعتين قصيرتين « الحلم لم يتخلل . أسودت خلفه » (نفسه ، ص ٩١) ، تضفيان إلى تحول متعلق الرؤية ، فيقتل السرد إلى ضمير الحكيم لبروي أسدات زمن آخر تتميز فيه شخصية المحبة « يمتع بثر عينها عجيبة نوحس بلعمة سوادها ، وكان الصراع بين جسدينا لا ينتهى ، ومعركة الحنان بيننا لا شفاه لها » (نفسه ، ص ٩١) .

وهكذا لا يكون الإخفاق في الحب نهائيا ملتا تنتهى حقيقة انقضاء الماضي ، بل إن الإخفاق يستدعي تقيده ، أمضى المتحقق الكامل في الحب ، كإنا الانقضاء الفعلي للزمن المكتسب استمرارية فيه أو نصية ، إذا صح التعبير ، من طريق الصياغة اللغوية ، وعن طريق خصمية أخرى من خصائص الفنية في العمل ، تتمثل في تقاطع بؤرة السرد التتابعي مع بؤرة التوالد النصي ، حيث تطوّر المحيية

للمسيح ووكالت هناك ... حسنة المفهورة الحنون ، وكان شرها الضعيف الحنون حيا تحت أصابعي ، وكنت أسوق عليها بلواحين فُكَّت فيها المسامير ، مطعون الجنب بالحجارة ، يقتصر من دم تزوج ظهر (٢٢) . وتبدو فكرة الفداء ملحة في أكثر من نص ، وقد سبق أن ظهر في معرض تأكيد القيمة الوطنية لشخصية التحلي بشا ، حين كان هو القاتل أو المخلص في قصة «السيف البيروزي الأخضر» .

ولا يقتصر ظهور شخصية الفتاة حسنة في قصة «السحاب الأبيض الجموع» وحدها ، وإنما تظهر أيضا في قصتين متتاليتين من قصص المجموعة هما «السيف البيروزي الأخضر» و «الظل تحت عقابيد الغضب» ، ويؤدي هذا الظهور إلى تقاطع جليد مع بؤرة التوالد النصي ، حين تشكل الفتاة نمطاً من تجليات جوهرة الأثرية للمبود ، الذي ترفع إليه في معبد العشق تزيمة يتلاحم فيها الواحد المتعدد .

إن الرواية التي يقوم بلور القاتل أو المخلص في قصة «السحاب الأبيض الجموع» يشاهد دوره مع فتاة البار يزوي في قصة «بار صغير في باب الكراسي» . وعلى حين تمثل حسنة في القصة الأولى غنودج الضحية فإن الفتاة في القصة الثانية تمثلها من حيث الموضع التمثل في سلم الأعراف الاجتماعية والأخلاقية ، لكنها تؤدي دور المخلص للراوي نفسه ، حين يشي به زميله في العمل السياسي ، إسكندر عوض ، ويدير كميناً للإيقاع به .

ويتصرف القارئ ، فتاة البار أول الأمر حين يفتحها إسكندر عوض إلى الرواية بقوله «يزوي» ، ما تخلفني هي عطره ، ومعلنا بكل قلبيها وحيلة المسح (ص ٢٨) . وحين تروى الفتاة أمراً جبره إسكندر عوض ، وتشعر بجمود الجوليس السياسي ، توصل إلى الرواية بأن يتبعها إلى حجرتها ، ما تدفع به إلى الخارج ووسطه في دفعي على القود التي نجوت من الكمين ، ولم أتذكر لفلان ميخائيل» (ص ٤١) .

وعلى نحو ما تبدل فتاة البار وحسنة موقعهما في القصصين السابقين فإن إسكندر عوض والسبت وهبة يؤديان دوراً متغلا ، كما يشتمل موقعها على تضمينات اجتماعية ودينية عدة . وإذا كان فعل التلخيص مبرراً لدى السبت وهبة ، اختلافاً على الأقل ، ضمن السياق الاجتماعي الذي يتناول العمل ، فإن عيانة إسكندر عوض وغدوه بزميله في الحركة الثورية كلهما يندم في النص بشير أن تيرير معقول سوى أن العذر في ذاته ، وهو انحراف بشري ، خصيصاً سلبية تترافق وتتقاطع ، في آن واحد ، مع قيم أخرى إنسانية إيجابية . ويحرص الكاتب على تقديم هذه القيم إما مضمّنة من خلال وصف الشخصيات وترتيب الأحداث ، أو عن طريق تعقيب صريح على الحدث الرئيسي في «بار صغير على باب الكراسي» ، فيقول «ولم أر إسكندر عوض بعد ذلك أبداً ، وبمعلنا بكثير تذكرت مرة واحدة ، وعرفت أن الحياة والثقافة لها طرق غريبة» (ص ٤١) .

وتشتمل منظومة القيم في دقها برهظان على القيم الاجتماعية والإنسانية والوطنية السالفة ، بالإضافة إلى تقابل آخر بين قيمتين متعارضتين غسان الوجود البشري في صورته المطلقة غير المبركة يمكن وزمان بينهما ، أعني قيمة الزوال والانقضاء في حياة الإنسان ، في مقابل تزوج القديم إلى مجازاة هذه الحقيقة المؤسسية عن طريق تشييد

في قصة «السحاب الأبيض الجموع» ، وفي سياق استرجاع الراوي لزمن الطفولة ، تظهر شخصية حسنة ، «ساكنة الشقة الضخامة» في المنزل الذي كان يقم فيه ، حيث تدور الأحداث الرئيسية في القصة ، وحين يتلوثر القيم التي يتناولها هذا النص «كثفت الشقة الضخامة ذاتها مغلفة التيليك» ، وكنت وأنا أبعد من المدرسة أرى الباب مغلوا قليلا ، ولعل ورامه حسنة . كنت أراها ، تحلة ، شعرها الحالك مربوط بحدود يضاء ، وصغيرة الجسم ولا تكبري ، ربما إلا بسنتين فلال ، وأحس فيها شيئا ما يجذبني وأحبه جدا ... (ص ١٣) .

ويتتبع السرد كاشفاً عن ملامح تلك الشخصية لمهابة المفهورة اجتماعيا وجسديا ، التي تكن ، على الرغم من قهرها ، حزا بالغا وصعلنا بغير الراوي في مطلع الصبا وبواكير الضحك الجسدي على نحو لا ينسى ، خصوصاً عندما تختفي الفتاة في منزل الراوي فلورا من يوليس الأدب .

وتقابل شخصية حسنة شخصية أخرى هي السبت وهبة ، فضلتى الاستاذ في جانب ، على حين تمثل كل منها قيمة مناقضة للآخرى في جانب ثان . إن المراتين ترحلان في امتلاكها لجوهرة أثري واحد ، تتعدد تجلياتها في هذه القصة نفسها ، وتقوم السبت وهبة بوصفها تجليا ثانيا لهذا الجوهرة بعد تجليه الأول في شخصية حسنة . «وكنت ألت ودية عتقا ألق الباب فتفتح الشراعة الزجاجية ... وتفتح في الباب وأعرف أنها عذرية من عتد ، أفضلهما متسرعة قليلا ووجهها الطيب مفرج السمرة وهي تسوي شعرها الحنون الوحشي الشكل بلوامها الملتفة فيظهر في جانب صغير غنى من صمودها بين الإيد والعتي ... فاحمل وأنا عجل مستكرا (نفسه ص ١٦) .

وفي تجلر ثالث لهذا الجوهرة الأثري ذاته تظهر شخصية المحببة نفسها ، التي أشرت إلى تواردها في نصوص العمل كله ، لتكون التجسيد الأكمل لذلك الجوهرة الواحد المتعدد وفي عتمة آخر العمر التي استطلعت ليلة باب الزاخر القبايض الضمير ، كنت أعرف أنني أحتل أيضا وهبة وأتسم حبيبة أثريتها ، وكنت هناك في داخل لدوة جسدا المحب ، حسنة المفهورة الحنون» (نفسه ص ٢٣) .

وعلى الرغم من التقاء حسنة والسبت وهبة على نحو ما سبق ، فإن السبت وهبة تمثل قيمة نفيسة ما تملكه حسنة . إن المرأة الأولى تنظر إلى قهر حسنة من خلال الأعراف الاجتماعية التي تدن الاستسلام للفهر الجسدي وتغيبه خارج إطار الشرعية الاجتماعية . ولا تنكفي المرأة بالإذانة والرفض ، بل إنها تقوم بالإبلاغ عن الفتاة وبعدها عرفت أن الجوليس لم يدخل شقة السبت وهبة ، ولم يسأله عن شيء ، سطع للفتي مسها لأمي ، وفهمت ، وكنت لا أريد أن أراها» (ص ٢٧) .

وتقابل هذه القيمة الاجتماعية التي تغلها السبت وهبة قيمة أخرى إنسانية ، تجلجوز حدود الأعراف الاجتماعية والتقسيم الطبقي الديني ، يمثلها الأب القبطي الذي أخفى الفتاة في بيته من ناحية ، والراوي نفسه من ناحية ثانية . إن الراوي يمزج في موقفه بين البعد الإنساني الذي يظهر في توافؤ ضمني غير مدرك تماما ، في هذه المرحلة المبكرة لدلالة الحدث ، والبعد الديني ، حين يقوم الطفل بشرجة مشاعره تجاه الحدث من خلال تشبعه بفكرة الفداء في الفكر الديني

مستويات النص السابقة — عن طريق مستوى آخر من التوالد النصي قائم بذاته .

إن انقباض الحيلة ، والسؤال العلاب عن جدولها ، ومشقة الحوض في دويها ، وما يتصور الإنسان فيها من إخفاق وخيبة ، وما يلاقيه من صراعات ، تواجه كلها ليس بالاستسلام ولكن عواجهه فريدة من نوعها ، إذ تنتهي بنصوص وقراب زعفران كلها على مشهد من البحر ، باستثناء النص الأول ، وكنتنا أمام توسيمات لا تنتهي لوسيقى كونية شبيهة برفز الريح أو إيقاع المطر أو صخب البحر ، تكون بمثابة شاهد على استمرار الحيلة ، وتفتح النص في الوقت نفسه على اللانهاي الذي لا يجد زمان النص ذاته ولا يمكنه .

وتتميز نهايات النصوص بكونها نهايات مفتوحة ، تخرج بدلالة العمل من انقباضها على الجزئي المرتبط بأحداث السيرة الذاتية أو للرحلة التخيلية وحدها ، إلى الككل للفصل بالوجود الإنساني وإزمته المصرية .

وتُقدم النهايات بلغة شعرية مجازية ، قد تقترب في بعض النصوص من لغة التراتيم الدينية ، مثلاً نجد في نشيد الإنشاد في سبيل المثال : أو قد تؤدي في لغة أشبه ما تكون بلغة القفرس الأسطورية ، ويتحقق في مواضع أخرى ابتكارات أسلوبية سبق للكاتب استخدامها في رواياته دراما والتزيين ، والزمزم الأخرى ، وتتمثل في تواتر ظهور حرف بيته في كلمات متتالية ، تستغرق مقطعاً كاملاً أو أكثر من مقطع .

ويقدم هذا المستوى من مستويات التوالد النصي على التناهي الذي يتفاوت في تركيبة ، ففى قصة وفلك طاف على طواف الجسد يتناهي عالم آتف ليلة وليلة ، وما يروج به من شهوات صريحة أشملت عيال النص ، إلى لغة التفراتز التي ليس لها قرار . وموجلت تواليس الساحة ، ومسقط الصالح للمرة الأولى يلهب للفرقة ، وأجسر الطوفان ، ووجدت نفسى فلأنا طالبا للفرقة ، وليس بين أمواج الهم العاتية من طريق ، ومزقت أظفر وأفروص (ص ٨١) .

وفي قصة أخرى هي «فرمان سود في النور» يتناهي التناهي عقب مشاهد علة وستالية لقصة حب صلت لم يتحقق ، وأزمة مالية حالت بالأسرة دفعت الأم إلى بيع ملباسها ، وشهدت الرافضة ، ومسى العلة وما يشتمل عليه من ابتذال وإشارة في الوقت نفسه — يتناهي التناهي من هذه المشاهد ، التي تمثل أنوعاً من الاستحقاق الاجتماعي والجسدي والنفسى ، إلى مشهد أخير على البحر ، حيث التظهر والتحقق . ويؤدي هذا المشهد الأخير لينا يشبه الميوط إلى كهف بحري عميق . حل هو كهف الفراز والرفزات الدفينة غير لتشفقة ؟ احتمال متروك لتفسير الفاروى . ويغضى الكهف إلى أرض رملية قسيحة محاطة بأسوار نحاسي صممت ، عالية ودائرية ، لا تبلغ العين متنها ، تحيط البروى بإحكام ، لا رغبة له في الخروج منها . ودللى هذه الساحة الرملية الخلفية سوف يخرج بعد أن يقتل ويظهر في البحر الملح .

خرج إليها ولما بطر منه ، بطع رأسه على فعلها للذبتين العاريتين ، وهي جالسة على الرسل ، تبسم ، وشعرها الفاتح يتسدل على كتفيها الرشيبتين ، ويغضى عينيه يتقارب من بطنها المحور المحبوك ، ويرى من خلال جنبه المحيطين دوائر شمة ملونة

النصب الحجرية المتأولة للعلاء والاندثار أو تحقيق رغبة البقاء في نص مكتوب . وفي قصة من قصص النص المكتوب الذي بين أيدينا هي «السيف البرونزي الأخضر» تتمثل قيمة الزوال في البقاء على أمثال الذكريات ، والمتناهي عن هذه الأمثال ذاتها ، بسفرها في صرصر وزكي يتنلى على التفرغ والزوال . قال : لم أكن أعرف أن البقاء على الأمثال موجه بهذا الشكل . أمثال الطفولة والعصا والشباب التي تنوشت ، ومزالت وسوماً مقلدة ، غير طرسة بعد ، وأقتانس الغلب الذي دمته أجساد معاشه ولكن أعصمته قلعة لا تريد أن تنقض ولا تريد أن تنقض (ص ١٢٧ - ١٢٨) .

ويظهر التناهي بين قيمتي البقاء والقتال في نص آخر هو «التوروس يهده الجناح» ، حيث يستخدم الكاتب التقنية الأسلوبية نفسها ، المستعملة في القصة السابقة ، أعني التولزاج الداخلي ، كما يلي :

وعدت القلعة الرمل بلورج خط الضحبل الأخضر الذي يبيض حيناً ينحسر عنه الماء ، غضى وباس على التوال ، بلا ترتف . قلت لنفسى : أليلى ، دالم ، أمام فلتا واقتنات . وقلت : ألوكون ، بلا رحمة ولا صوح ، على ما يد من طلل ، واقتن ؟ لعلنا نجى ؟ وميم ينام ؟

وقلت : وهبل من شعور — بالمكنس — إلا على السرسم الدورس . (ص ١٢٤ - ١٢٥) .

إن تناول التفرغ بين قيمتي البقاء والقتال في نصين مختلفين يؤدي إلى تنويع النص في بؤرة التوالد النصي عن طريق كشف أوجه متعددة متلجبة الإضاهة لروى الوجود لدى الكاتب ، وهي رؤى يتجاوز المحدود إلى اللطاق ، كما سبق أن ذكرت ، وتضع للعمل مكاناً متميزاً في سياق الآيات العاللي الذي يطرح أسئلة تنفض البشر منذ الأول وإلى الأبد ، أسئلة لا إجابة عنها ، وكأن قدر الصبر البشري أن يظل معلقاً دائماً على شفا حرة سؤل الر عن جدوى الحيلة ، مادام ملأ إلى زوال ، وأن يظل متعلقاً في الوقت نفسه بمظاهر هذه الحيلة كلها .

تتحقق بؤرة التوالد النصي ، كما سبق أن أشرت في مواضع متفرقة من الدراسة ، على أكثر من مستوى من مستويات النص ، مثال مستوى الزمن الاسترجاعي ، حين تظهر مرحلة محددة من مراحل الطفولة في غيط العنب أو للمرة الابتدائية أو غيرها في نص بيته ، ثم تتلازم ظهورها في نص آخر على نحو يضيء جنباً خفياً من الحيلة ذاتها . ويحقق التوالد النصي ، بالإضافة إلى ذلك ، على مستوى الحدث الواحد الذي يمتد قصة في أكثر من نص ، في سلسلة موت الأب ، على سبيل المثال ، تظهر بصورة عارضة ضمن قصرات زمنية واسعة في قصة دبلر صغير في يباب الكراسته ، ثم تظهر بصورة تفصيلية في قصة «التوروس يهده الجناح» . كما يتحقق التوالد النصي أيضاً على مستوى الشخصية حين يتواتر ظهور بعض الشخصيات على نحو ثابت ولكن بإضافة جديدة في قصص المجموعة كلها ، ومنها شخصيات الأم والأب والحليلة الواحدة المتعددة على سبيل المثال . ويظهر التوالد النصي أيضاً على مستوى القيم الاجتماعية أو الوطنية أو الإنسانية أو المظلة التي تغلف وتكشف عن جوانب مختلفة — كما سبق أن ذكرت . وإذا كانت بؤرة التوالد النصي تتحقق عن طريق ارتكازها على بؤرة السرد الاسترجاعي التناهي ، وبؤرة القيم وتقاطعهما معها من ناحية ، فإنها تتحقق — بالإضافة إلى

بالأحرار الدكان ، تسع وتسع وتضيق ، ويأتي بعدها نور حوريري
تأصم لا كالأول فيه ... (ص ١٠٢) .

يعادل البحر في الفقرة السابقة لجأ الفرائز ، وهو في الوقت نفسه
المعلم وشاطئه المتحقق والأمان . إنه الوجود والعدم ، والمكثف
الطبيعي الأزل لدلالة هذه الأثرية المصرية في حياة الإنسان . وسببها
تأثر الأثرية نفسها في قصة والتواضع بيهام الجفاح ، وتلويح الحياة
على شفا حوة العدم ، يفتح النص على البحر من جديد . والشاعرة
طويل عش مشغود ، ملقى بين الفراغ والماء ، هضم ضامر
محبوب ، قابل للانكسار في أية لحظة في أية بقعة ... خط متوجع
يقع على حرف حوة لا قرار لها ، متلاطمة وخادعة عندما تبدأ ، لأنها
دائما مهددة بالعصف ، وضاربة بجبال الماء . سحرها جلاب
إيقاظ ، وجمالها لا يمكن أبدا الإحاطة به ... قوية الأذرع ممدودة
إلى ، تدحرج دمه لا أحرف كيف أسعد ، دمه في الاستجابة له
وقوع الضياء الذي لا مره . على هذه الحلة الحقة الغلقة ، بين
الحياة والعلم ، وطى الذي لا أحرف كيف استقر إليه (ص ١٢٥) .

وتعنى هذه الموجة الغلقة المتوترة بين نداءات متعارضة واتجاهات
لا يقاوم إلى دوامة الجهول التي تغلب قرارها بشهوة الحياة وينوف
وغربة طافين ، لا مثيل لها سوى الموت ذاته . تعنى هذه الموجة إلى
مرجة لا تنقل عنها توترا : «أنظر إلى البحر وألقه الغمض ، أحرف أنه
لا شيء وواه ، أبدا ، هذا امتداد لا نهاية له للعباء للجهول ، إلى
ما لا نهاية له . وكنتى أرى شاطئ الموت نفسه سوف أميره ، بلا
عودة ولا وصول» (ص ١٢٥) .

والأمر يتنصص مع حركة الجزر ، وإنما يحتاج حس الموت والمخوف
والغربة حركة أخرى مضادة ، كأنها نتيجة ختمية تحتل القطب الآخر
لصقون الجزر والماء : ميمه كثيرة لا تفرق عشق ، والسيول لا
تغمر . صخرة ناعمة الخشابة أتت في قلب الطوفان ، سفوحها ناعمة
خضرة بالزروع الباتمة ، بالسوسن واليبلان ، ترابها زعفران ،
حصب وحى ، ترف عليها حلة سوداء جناحها مسوطان حتى
النهاية ، لا تكف وفرقتها في قلبي (ص ١٢٥) . هكذا تكتمل نهاية
القصة حين يتصاق الموت والحياة ، الحوف والأمان ، الفرة
والأنتية ، إلى ما لا نهاية له ، على مرأى من البحر ، ذلك الشاهد
الأزلي .

ويكثف البحر ثنائية الموت والحياة في قصة أخرى هي «الموت على
البحر» . إن العنوان نفسه يجنرل أحداث القصة التي تصور مقتل
وراءة صاحبة اللوكاتية البحرية . وتظل الأشواق الميمه التي طوّفت
قلب الصبي كمنة على الرزم من اختفاء المرأة نفسها .

وفي مرحلة لاحقة تتجسد المرأة المقتولة في صورة تلتبس بأمرأة
أخرى تسبح في الماء وتتصد من زيد الموج ومن أغوار الشوق القديم
المتجدد . ولا يدرى الراوى أمى المرأة الأولى ذاتها وقد صورها له
الوهم ، أم هي الأخرى التي سوف يشقها فيها بعد . لكن الالتباس
يحمس في آخر الأمر ، ويتحول العالم الخارجى الذى تتلاطم وتواقع
الموت والنفذ فيه إلى اصطحاب وجيشان داخل حيف : وهعرفت أنى
سأحبها ، في آخر العمر ، حيا كأنه الموت ، وأن قلبي هو ساحة
بحرها اللجى ، الجياش أبدا بألواح لا هلود لها (ص ٦١) .

وقد تطول النهاية وتعتمد مستويات التناص ، مثلما نجد في قصة
«السيف اليسرى الأخرى» ، وتستدعي كلها لحظات حسية ،
تندب الحلية في مثال واللوناء الحجرى ، وتقتله الشفة الرقيقة
للمكتزة بحوية ومطقة بحيث وطاعة طلب للحنو مما ، ثم تفران عن
إبتسامة جملة تحت عينين واسمين لبتين نظرتها مدفونة ومطلقة .
وفي لحظة حسية أخرى تظهر البيت النحلة حسية التي كانت محور
الحديث في قصة سابقة هي «السحاب الأبيض الجفيع» . وتنداع
هذه المحطات إلى ما يشبه الترتيم الدينية : خصوصا نشيد الإنسان ،
فيكون محورها الحسية الغائبة الحاضرة : «أيتها تولى ، في الغمض وفي
الصحو ، وكلت مشهية ، فثم هذا الوجه أمان ، وجهك ، مائلا
مستقيما في حرة الشمس ، ساطع الجمال ، وسمرته أسيلة . هناك
لغة الوجود ، زمرتان قاطعتان في الغمض ... (ص ١٢٧) .

وعندما يصل اشتها الحلية إلى ذروء ليس بعدها سوى اتحدار
حتى صوب شهوة أخرى هي شهوة الموت ، يظهر البحر من جديد :
«وأحس طمعة من حدة ، مدفونة في جنبه باطمئنان ، دون ألم ...
كان جالسا على حجر أبيض كبير مسطر على الرمل المتساك ، على
سيف بحر ساكن له لون كالون الصندف ، يلعب ويغير . أثار وجهه
إلى جنب ولف من فمه كتلة دم صغيرة متخثرة أحساها دافئة ومكورة .
وأحس على جانب شفتيه خيطا رفيعا لزجا من الدم ، متعلقا بوجهه ،
لم يمسحه .

قال لنفسه : في الرقة . نائل إلى الرقة . ولكن لماذا لا أجد أمًا ولا
صوعية في التنصص ؟ وعرف أنه مقتوله (ص ١٢٩) .

ويواصل التحليل والاتصال مساره الزواج في قصتين أخيرتين هما
«الظلل تحت عقائد العنكب» و «ورقة الحمام المشتعل» ، لتتبع فيها
خصائص تقنية مشابهة ، مثل التناص المتدرج في الكشف ، ولزج
بين لزمنة شتى ، واستخدام لغة الترتيم الدينية ، بالإضافة إلى
الاستمارة بالبعد الأسطوري ، وتكرار حرف الواحد في كلمات
متعاقبة . وتمثل النهايات كذلك من حيث تصويرها لمشهد خرق
ونجاة يجمع بين الراوى والحبيبة مانحة الحياة والحلاص الهائى ،
الجلعة في ذاتها مثل البحر ، قطبي ثنائية الموت / الحياة .

ويصور مشهد الفرق في قصة والظلل تحت عقائد العنكب على النحو
التالى :

«أحسست نفسى في الماء وكأني أطفو ، ثم أفرص جلده في حصى
يبدو أنه من غير قرار ... وجسمها فرق بعيد عني ، من عالم آخر فيه
رقة السياه المظفودة ، وحسن الهواء اللس البعيد ، والماء الذى
يحتضنى ويفتح لىطوى بلا أنتهاء ، يلهب بها ويغمره . ولم يكن
الفصوص إلى تحت قفاسيا ولا حقا ، وكأني لا ألتومه . بل كأني أبليه
وأسلم إليه نفسى .

دول أمدا إليها يدى ، ولم أتدعها ؛ كنت أحرف فقط أنها هناك .
(ص ١٧٤)

أما النهاية الشابية في قصة ورقة الحمام المشتعل ، فتزكى كما يل :
«وأحسست الطمعة في قلبي من عينها الواسعين مجموعها المخضر
التيج ، وسقطت في الغمر ، ولما ألفت كانت الطمعة مازالت تقمص
في حصى الذى يتصهر ويقد ، ويغضى نحوها كالجوار الوحشية

مالكوف الكتبة الأدبية ، وإنما يتشكل في كلام أقرب ما يكون إلى الرقية أو التصويلة أو الطلسم السحري الذي يخرج بالنص عما هو مالكوف متعارف عليه إلى ما هو غرور مدعش . كما يخرج بلغة النص من كونها كلاماً أدبياً يستخدم اللغة المكتوبة الزثرية إلى كلام أدبي يصاغ بهذه اللغة نفسها ، مضافاً إليها البعد الصوتي ، وولجسا بالحرف إلى أصوله الأولى للمسومة ، قبل أن يتخذ شكله للملك المكتوب ، وجامعا بين البعدين الزمري والصوتي في آن واحد .

إن ذلك الكلام الطلسمي السحري الذي تشترك أكثر من حاسة في صياغته يتمحور حول الحمية . إنها حمية لغوية إذا صح التعبير ، يتجسد من خلالها هائل للفتنا الغنية ، وأشواق عارمة لتخصيبها والوصول إلى مناهها الثرة الكامنة والطموسة ، التي لا سبيل إلى امتياح جلما إلا بالغموض فيها ، وكان الكاتب يحده دافع لا ينام ، يكاد يكون ضرورة بيولوجية ، كحفظ النوع في التناسل البشري ، أو قتلونا طبيعياً ، مثل فثرون استعراول الحمية في الطبيعة . وتصحف هذه الضرورة البيولوجية أو الفثرون الطبيعي في النص الذي بين أيدينا حتى أقترح تسميته بلغة الكتبة .

وإذا كان الدافع الأساسي ، الذي ظهر من خلال تحليل نصوص العمل ، يتصل في استرجاع ما مضى ونفى حس الانقضاء والووت عن طريق شهوة الحمية والتجديد وتحققها في النص المكتوب بالغة ومن خلالها أو ما أسميته لغة الكتبة ، إذا كانت الدراسة قد استطاعت إثبات هذا التصور ، فإن نضاه النص القصص في «ترايا زعفرانه» يتشكل من طريق جدل لا يتقطع في العمل كله بين طرفين متقابلين يمثل كل منهما قلباً تفضا للأخر يجذبه وينجذب إليه ويشكله فيها يتشكل من خلاله .

بكلمات أكثر تفصيلا أقول إن الجدل القائم في النص يتكون من باعئين ، يصدر الباحث الأول منها ، عن رغبة ملحة في استرجاع زمن مضى ، زمن صيرت الطفولة ومعاشها المحيطة ، والفراحتها الصغيرة للثلاثية ، وأحزان الفقد الذي يتوه به العمر النض ، وثرواته هيممة تنفجر في بواكير الشباب وتهمي بخيرة الإنسان وتسأله عن المصير والخلاص . أما الباحث الثاني فيصود عن رغبة مضادة ترفض دخول هذا الزمن المنقضى نفسه في الغياب البثالي ، وتواجه حيرة الإنسان الأزلية ، ومصيره المحكوم ، بلغة الكتبة ومحتتها . وهي مئة تشارك فيها الخواص ، وتتجسد في انفعال كل في لجة لغة استخداما مدادها وقد القلب ونزوع حسي روحاني في آن واحد ، يمتزج بالقدار الضعفة ، ويرى في نهاية الأمر إلى تأنيدها ما يتفحص : نحت ليس في الحجر ، مثلاً فضل أبجدادنا ، وإنما في جسد اللغة الحية . ويؤثر في الجدل الدالب بين الباعئين إلى أن يفقد الزمن الاسترجاعي خصائصه السكونية والسلبية التي يتصف بها الارتداد إلى زمن مضى ، على حين يشتمل الباحث الآخر النشاط للضال والمفضل في الوقت نفسه على أزمة الاسترجاع المنقضية وقد بُثت فيها حيلة جديدة مستمدة من حيلة النص ذاته بوصفه ضلاً كتابياً يمتلك ديمومة الفن الرفيع .

المجموع ، تتسكب متوهجة ، تتج بالقلب ، وتفرق جسي في ضرام اللهيب (ص ٢٠٠) .

وهكذا يكتمل الطرف الأول من الثنائية . ومثلها تولد الحمية من الموت ، أو تعقب موجات الانسحاب والجزر موجبات الله والضر ، فإن الفرق أيضا يقبضه نبتة . وتشتمل النبتة ، في النصة الأولى ، في توجد الراوي يلويز ، إله الحبس ويجلد حيلة الأرض ، ورمز القنينة في الأسطورة الفرعونية . وإذ يتوحد الراوي بالإله الفرعوني يتجسج مقدرة الكشف ، كما أنه في الزمان الثاني سوف يمنح القدرة على ذلك بهل من جنى العنايد لأن المنب قد نضج (ص ١٧٥) .

وفي النصة الثانية تتحقق النبتة على نحو غريب ، يتصل في صمود يصاحبه احتراق لا ينهي : «وأحسست لجنحة الحمام المشتعل بوميح النار ترفرف حولي وتصددني ، في زرة السهال الصحو الناعمة ، محترقا من غير انتهاده (ص ٧٠٠) . حل الاحتراق هنا أيضا تطهر نبتة مثلاً كان الغرض في البحر ؟ أم هو طقس لمادة أسطورية ؟ أم أن أجنحة الحمام للشعل التي تصمد إلى الأعال تحمل على نحو ما ، غمض ومدهش ، في العناء ، ذلك الطائر الحراق الذي يتخلف من رماحه ؟ أسئلة لا يجيب النص عنها ، وإعلم إجابتها الوحيدة في ذلك اللباس الشعري الجميل ذاته .

ومن الخصائص الأسلوبية الجامعة لنباقي القصتين استخدام حرفي ما على نحو مميز ، فيما يكن أن نسميه التوالد الحراق . وفي قصة واللظ تحت عقائد المنصب يرد توالد حرفي نوري على نحو ما يلي :

«وإذا في كين نوتك ، نصفك إلى يميني كين دونهم الفنون وتشوات الجناات والمجنون ، ونصفك الدكان ير التكال وبني التران حتى فناء الزمن ، وعلى التصفين معا تقلى إلى تتالوس . جنى الأمان نية تنفو وتكلى» (ص ١٧٥) .

أما في قصة «درقة الحمام المشتعل» فيرد توالد حرفي ميسي أجزرية منه السطور التالية :

«وهذا أثبت يطين في القيام عن نية جسمك وترميتي ، واطعة ، بسهام تجمعتك ، الحمر لمة إذ ثلاثيني مضمة بتناح ملكوت النمة المحضر . في قوامك الشامخ الأملود عصمتي ومنعني ...» (ص ١٩٢) .

ويستمر التوالد الحراق النوني واليمسي في القصتين في فقرات عدة متتالية . وكان الكاتب يرمى إلى فتح فضله النص ليس فصب عن طريق تداخل المحدود والسلا محدود ، والسوقى والخيالي أو الأسطوري ، كما فعل في مواقع أخرى من العمل ، لكنه يلجأ هذه المرة إلى تحقيق الهدف نفسه عن طريق اللغة وبواسطها .

إن الجانب الصوتي وما يشتمل عليه من إلقاء مسجوع ، يفرض نفسه في الفقرتين السابقتين نتيجة استخدام الحرف بوصفه وحدة صوتية متكررة . ولا يرتبط الكلام في الفقرتين وما يليهما من فقرات متشابهة بأى مفهوم ذهني متعارف عليه أو معنى محدد ، مما يدل عليه

حراكية الواقع الأسطوري

في شعراً

«حسب الشيخ جعفر»

قراءة في ديوان

«زيارة السيدة السومرية»

«عبر الحائط: في المرأة»

وليد منير

« وأحسن أوديسس بالهفة إلى رؤيتها ، فبال يصره إلى
الوراء ، فإذا بها تعود لساعتها إلى الأصمق السفلى وهي
تحد ذراعها نحوه عبثاً . .
وإذا مله كتبها هواء . . »

(من ديوان عبر الحائط : في المرأة)

١ - اللغات وراء مجهول لا يتجسد على صورة واحدة في كل وقت ، ولكنه لا يتغير . وحين يتجسد هذا المجهول الغيبى في صورة ما ، فإنه سرعان ما يفلت ، يهرب ، يتسرب ، يتجو ، يتجدد .

دورة الفعل الأبدى للشاعر تتمركز هنا حول نقطة ثابتة دوماً ، والبعد البؤري يرسم حول تلك النقطة في كل مرة دائرة كاملة يتوحد من خلالها سيزيف /دون كيشوت/ هاملت/ فلانست ، في موقف النشل البطولي الذي يشغل حيزاً محدوداً في المكان ، متدفقا ولا متناهي في الزمان ، خالفاً أسطوره الخاصة ، طارحاً إيادها في صيغة شعرية متفرقة ، تلك الصيغة التي تكشف عن نفسها - بعد تأمل حيث - فيمكن أن نطلق عليه تجاوزاً « شكل الذكرى » .

ولكن لماذا نطلق عليها تجاوزاً تلك الاسم ؟

شيئاً فثباتاً في بعد زمني آخر هو الحاضر ، وحين يتخلط الماضي والحاضر في صيغة واحدة ، تبدو المفارقة الموجهة التي يسمي الشاعر إلى الكشف عنها تحت سطح السياق جليلة واضحة . وهي مفارقة تنبع دلاليّاً من جدلية الملاحقة (الرغبة الحميمية في التوحد/ واقع الانفصال) على كل من المستوى الميتافيزيقي الكوني ، والمستوى التاريخي الاجتماعي .

وهذه المفارقة يعبر عنها الشاعر أسلوبياً في إطار صيغته الزمنية الأسطورية ، من خلال تكرار عناصر صورية بعينها ، تتحرك على مستوى السياق الدائري الذي يلتحم أوله بآخره في دورة واحدة للفعل

إن الماضي (وهو البعد الزمني الحقيقي للحالة الشعرية كما يبدو للوهلة الأولى) لا يمثل في قصيدة حسب الشيخ جعفر تياراً مستظلاً للنقى أو المسار بحيث يفجر من خلال ما يظن على سطح النص من مشاعر وانفعالات تكسب لديه صفة الشيوع مثل (الحنين / الجرح / الغربة عن الحاضر / مكابدة التأمل / اجترار الذكريات والأحلام القديمة) معطيات التجربة الشاملة للشاعر ، ومن ثمّ الكشف عن أكثر العناصر جوهرية في رؤيته الشعرية بشّـها : الذاكرة والاجتماعي ، ولكنه - أي ذلك الماضي - يتسرب في ذّة لكي يتحل

اتركبني على الشط يلقى بك الموج جنباً كذا قلت :
طوقتها لم أجعل غير ما يترك الموج في الرمل من رغبة
ولارتجافك في الزرقة الأبدية .

(التبرك)

إن البحث عن (نموذج أبدي خالق) للملءة (وهي بعلوها يمكن
أن تمثل معادلاً موضوعياً في شعر « حسب » عمل أكثر من مستوى
تأويل ودلالي) ، يقضي إلى نوع من (الاغتراب) عن الواقع
الحقيقي : الفلج والاجتماعي معا .
هذا الاغتراب الذي يتبدى من خلال إسقاط معضلة (الاتصال /
الانفصال) ووصفها داخل إطار الهرمان^(١) .

وإذا كان النص (الذي يمثل تلك الحقبة بين رغبة التوحيد / واقع
الانفصال) هو البنية الأساسية للموجود المتناهي ، فإن هذا النص
يشي بنفسه في الأسطورة (حيث يسعى الشاعر إلى تمويهه من خلال
تحويل الواقع إلى أسطورة تتيح له تحقيق وجوده اللانهائي) - وهو بذلك
يقص ويحكى بصورة درامية - تاريخية ؛ أي أن الأسطورة لها شكل
دراما أصلية ، تتمثل في الوفرة المضاعفة ، والياس والرجاء ، والصراع
والانتصار^(٢) .

- ٢ -

والآن لعلنا نتساءل : متى يصبح الواقع أسطورة ؟
والإجابة التي تجاوزه مستوى القراءة الشكلية للنص إلى مستوى
الإشكالية الاجتماعية تكمن بالدرجة الأولى في تفسير مسألة
(الاغتراب) وتحليلها .

ويستخدم مصطلح (الاغتراب) في العلوم الاجتماعية الحديثة
بمعاني عدة ، ولكن ما يدخل منها في المجال الحيوي لبحثنا هو ذلك
المعنى الذي يشير إلى تنفص جوهر الذات مع طبيعة النسق الاجتماعي
الفاقم ، حيث يؤدي هذا التنفص من ناحية إلى العزلة Isolation
(ومعناها انفصال الفرد عن تيار الثقافة السائد ، وتبني مبادئ أو
مفاهيم مختلفة ، مما يدخل في صلب مفهوم الاغتراب في
المجتمع) ؛ ويؤدي - من ناحية أخرى - إلى غربة الذات - Self
Estrangement (ومعناها إدراك الفرد بأنه أصبح مغترباً حتى عن
ذاته^(٣)) . ويتطابق هذان المعنيان من حيث إضمارهما على مستويين
متدرجين لفهم الاغتراب مع شقي العلاقة السابقة (علاقة الاتصال /
الانفصال) بين الذات والموضوع ، أو بين الواحد والمتكثر ، أو بين
الجزئي والكل ؛ فكيفاً آمن الشاعر في إشباع رغبته الحسية في
الاتصال بموضوع الواقع ، والتوحد مع ذاته ، أدرك عمق انفصاله
عنه ، أي أدرك عمق اغترابه الاجتماعي ؛ وكلما تألى من دورة
أفلاكه ، متوحداً ببلته ، أدرك عمق انفصاله عن نفسه ؛ أي أدرك
عمق غربته الذاتية .

واضاح عامل النص والتناهي في هذه العلاقة التائية هو ما يشي
بنفسه . كما قلنا من قبل - في شكل الدراما الأسطورية ، فالتجاة تتمثل
في الانتصار الشامل على النص عن طريق الأسطورة وبفضلها ،
بحيث يلتقي الأصل والتالية^(٤) .

ونظ الاستجابة لذلك التنازع أو الانفصال بين الهدف المرغوب
والأسلوب المتاح يتراوح بين الانسحابية Retreatism والتمرد Re-

والنتيجة ، حيث تتمتع الحدود الفاصلة بين أبعاد الزمن الثلاثة
(الماضي - الحاضر - المستقبل) ، وتعيد طغوس التحول والتشكل
والصيرورة نفسها في كل مرة بوصفها وسيلة للتغافل والتوحد
والانساق في الكون أو معه ، في المستوى الأعمق للحياة الإنسانية أو
معه .

وإحباط فعل الاندماج أو الانساق ، حيث يتبدد أو ينجو أو يتلاشى
ذلك المجهول المتجدد دوماً (المرأة / المكان / الزمن / الحلم) هو ما يمثل
القطب الآخر . ويعمل فرق الطاقة بين القطبين على قذح شرارة
المفارقة الأليمة وإثائها في مجله تراكم عناصر الفعل وأصدادها مما عبر
نسيج العلاقات السابقة المتوالتة .

إنذ فالصيغة الشعرية التي حولنا توصيفها سلفاً ، والتي نتخذ -
فيما نرى - شكل الذكرى ، ما هي إلا صيغة زمنية تكشف في
جوهرها - بما هي تقنية شاعرية ثابتة - عن حركية الواقع الأسطوري في
الصبغة ؛ هذه الحركية التي تمتد من الماضي إلى الحاضر إلى
المستقبل ، حيث الزمن (لحظة دائمة) يتغيره جبريد براند ، يتدفق
في ذاته ، وينساب ، ويقتل حتى من ذاته . إنه زمن أسطوري - وهو
كالزمن الشعثاري - دوري ومتكرر ومتناهي ، يعيد إلى النبع إيقاع
الطبيعة ، وتغيرات الفصول ، وتقلب الحياة في دوراتها المتصلة .

وهذا التكرار المنتظم يوحى بشيء في دلالة حيوية ، وهو تمثيل في
نطاق الزمان لما هو حقيقي وأبدي . إن فلايدير وإستراجون في مسرحية
« بيكت » المشهورة « في انتظار جود » يكررون أداء شعائر الصلب
يوماً بعد يوم ، ومشهداً بعد مشهد ، أمام الشجرة الجرداء^(٥) .

والشاعر يفعل الشيء نفسه بطريقة (يتابع تجواله في أضواء الطرق
المبجلة منتشراً ، أو يتجمع في بار كل مساء) ، باحثاً عن وجه (ليل
الإذاعة) ، أو (ابتهاج) أو (أوفيليا) أو (أتنا) ، ذلك الوجه الذي
(يرب منه دلتاً منتشراً في غسق الأجنته البيضاء ، وفي الزبد البحري
الأبيض) ، فيتمه وحيداً ، ويحاول أن يلمّ تقاطيعه (في الحائط
المتآكل) ، أو في (زجاج المرايا) ، أو في (انحسار الموجة) ، فلا
تطيق الكفان إلا على (ظل تغليظ بطور النوم) . لكن الملهات وراء
المجهول الذي لا يتغير ، والذي لا يتجدد على صورة واحدة دوماً ،
لا ينتهي إلا ليبدأ ، ودورة الفعل الأبدية لا تكتمل ، وعلاقة
(الاتصال / الانفصال) تظل بكل أبعادها تحكم منطق التجربة ،
وتعمل على قذح شرارة المفارقة الأليمة وإثائها .

« أبحث في السقف الترابي الخفيض ، فجأة فتحت
ليل الإذاعة جسداً وترباً . من ترى يتنق ساقى البار
أن الجص كان امرأة تدركني منفرس المخطوة في ركني
المزبل الضوء كل ليلة ، أرتقب اكتمالها الأخير في
السقف الترابي الخفيض » .

(آخر جمانين ليلي)

و :-

« أدري أننا في الدرة الأولى التينا وانفصلنا ، فأنا
أرتقب كوناً آخراً يجمع نصفينا الترين ... »

« الدخان المشتت تحصر ، آتية في التلاشي ،

belion . وتمررد هنا لا يعنى الثورة أو السعى للمفترق الواسع إلى ضرورة أن يستبدل بالبناء الاجتماعى القائم بنهائى آخر يضم معالير غشقة (حسب تعريف ميرتون)^(٩٩) ، بقدر ما يعنى الإحاطة أو رفض الانتصار عن طريق التثبيث بتأكيد الوجود الإنسانى .

إنه تمررد (فلوس) الطوباوى الذى يتنازل وينتهى بالمزعة ، ولكنه يزم وهو تثبيث بطموح عظيم إلى الانتصار ، مثله فى هذا مثل هاملت ودون كيخوت وسيزيف ، الذين يتوحد بهم الشاعر فى مأساته الأسطورية ، ويخوض حلولهم ، فيواصل شوق يروسيوس إلى الانتماق والخلاص^(١٠٠) .

« هل أنا دون كيخوت أو هاملت ؟ »

فى توحلى أصغر من حثالة القش أكابيل ، الصلى الرائد فى الحوايط الرطبة من أنفله ؟ الدفة الجنوى وراء النخل أو نواج رأس السة الجنائزى فى كهوف الرقص ؟ »

(الرباعية الثالثة)

و :

« أتذكر حيرة وجهى فى الطرقات ، وذلك للذرع الملهول يذكرى بصصى : وحيداً أركب جذعاً مبتلاً ، وأمز بوجه القملة رايلى ؛ لكن من حلى السيلة المتوهلة المخطوط ؟ تحلق عبر غيباب فى وجهى ، وتزيع نقلاً عن عفى نعتنا .. »

.....

« قولوا بآلتيانى هل يمكنكم أن تستلوا من هذا الصخر جواباً غير الرجوع ؟ » أسألتنا ؟ هل نحن سوى زمن يتهمش بين يديك ، تحتيا فى صندوق أو تتشربنا ، هل نحن سوى الرجوع المتكرر ؟ » .

(فلوس فى حوار مع الروح ،
وكان الروح قد اختفى)
(من قصيدة عين اليوم)

إن إطار (الحرمان) من (الفعل الكامل) الذى يضع الشاعر فيه معضلة اليتايفيقية والاجتماعية (الاتصال / الانفصال) ، والذى تكلف عملية إسقاطها حل هذا النوع من مفهوما (الاغتراب) فى شعره ، هو فى حد ذاته إطار (القهر) الذى يدمر الوجود الأصل للشخصية الإنسانية ، ويغلفها بالتفتت والغمرض والوحدة^(١٠١) . ومن ثم فهو يرب من هذا القهر إلى (إطار زمنى لا محدود) ، يتيح له تحقيق فعله الكامل ، أو على الأقل يتيح له تحقيق شوقه إلى الانتماق والخلاص ، سيما نحو هذا الفعل .

التدوير إذن فى قصائد حسب الشيخ جعفر هو موقف من الزمن ، بمعنى أن الروى الذى تتحرك فيه القصائد هو روى زمني ميتولوجي بالدرجة الأولى ، حيث ينحل الزمان فى الزمان ، وينحل الوجود فى الوجود الآخر ، لتكوين النموذج الأعلى الذى يتيح عملية الاتصال الكامل كما يطمح إليها الشاعر . ففى قصيدة (الحلقة الدائرية) تتوحد السيدة (سوزانا جوتسارد) التى يعمل هيرلرلن مغرساً فى بيتها ؛ هذه السيدة المتألقة ، التى يملها غربة فى هذا العالم ومتسمية

إلى عالم إغريقى آخر ، تتوحد بربة الحب (أناتا) السورية^(١٠٢) ، حتى تتلحم أخيراً بـ (تلارا) ، (روى فى الأدب الشمس الجيولوجي أميرة تعيش فى برج عال ، تتلحم من الأسرى ، كل أسية ، أسيرا تقضى معه الليل ويقل الفجر تلقى به من كوة فى أصل البرج إلى الماء المتدفق) . كل ذلك يظهر فى مثال الشاعر المرأة عبر الحيلة كلها ، فى الذكرى واسترجاع الأحداث والأساطير فى حركة مدورة غنية ، ومكتظة بالتفاصيل^(١٠٣) .

كذلك فى قصيدة (أوراسيا) تتوحد للمرأة الأسبوية المشبوبة بالمرأة الأوربية الشفراء شكلاً وعمقاً ، جسداً وروحاً ، ثم يلتحم هذا المزيج الخلقى بطبيعة الإنسان السوفيتية الغريبة الجمال ، التى التقى بها الشاعر عن طريق الصدفة فى يوم عطر . ويصبح (النموذج الكامل) للمرأة فى هذه الحلقة هو النموذج المهرب المعصى المتوحد فى أن ، حيث يجمع فى لحظة واحدة بين أبعد شئ فى الزمان والمكان .

« وأتض ، أبحت عن أثر هذا الشئ المتخلف من أمصر غابرات ، وأرقب موعدها كل يوم . »

« وأسمع خطأً بطناً ولا أتبين شيئاً ، وأسأل عن صورة أوفقتى مراراً . »

« وأواجهها برهة فى الملبى بسرعة ، أو أصادفها فى المطارات تدرك طائرة غير مطلق ، أو أتحدق فى عند موقف (ياص) . »

(أوراسيا)

إنه التثبيث بـ (الألق المتباهة) دوماً . ولكن ظل القصيدة الحلى الزمنى ؛ هذا القلق الذى ينسحب على قصائد المجموعة كلها ، كما يقول الشاعر ، يجب ألا يرب^(١٠٤) .

الأسطورة الزمانية فقط ، أو (النموذج الطوباوى الخالد) ، هو ما يلبح على البقاء .

إن « شكل الذكرى » يلعب هنا دوراً مزدوجاً ، فهو من ناحية يكشف بـوصفه خلفية عاملة للمشاهد المسابقة - عن فعل (الضرورة) فى الزمان ، ومن ناحية أخرى يوصل فى روى المثلى إعجاب غفياً بالحلم الذى يفعل على مستوى اللحظة الآنية (ولناظ تكرار الفعل المضارع (أتذكر) / (يذكر) / (أتذكر) بصورة لائقة فى سياقات مختلفة) .

على سبيل المثال :-

١ - « أتذكر باباً وراء الحديقة يقضى إلى حانة يتوزع فيها الموائد جمع من القميين » .
(فى الحلقة الدائرية)

٢ - « هل يذكر السرو ، متحنياً ، فوق قبر ابن جودة طفلين فى النخل يحيطبان ؟ »

« هل يذكر الماء جرفاً إلى طينه البط يابى ؟ »
(الإقامة على الأرض)

شبكة العلاقات السياقية المختلفة . وتعمل هذه (القيمة المهيمنة) بشكل مضطرب من خلال الحفاظ على توازي محوري الصورة والسياق من ناحية ، وتوازي محوري السياق والصوت من ناحية ثانية ، على اتساق العاير الوزنية والقهرية للقصيدة ، وانتظام عقد تحولاتها الداخلية ضمن بنية متماسكة .

تمثل الصورة الشعرية إذن في قصيدة حسب الشيخ جعفر (من خلال تكرار تركيبات وأنماط صرفية بينها في سياقات متباعدة وإن كانت ذات دلالات متوازية) سلسلة من المراتب موضوعية في زوايا مختلفة بحيث تعكس حركة السياق وهو يتطور في اتجاهات مختلفة . ولكنها ، بتغلغل روح الفعل الأسطوري في نسجها ، لا تعكس حركة السياق فحسب ، بل تعطي السياق الحيلة والشكل ، بحيث يصبح في مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان^(١٦) .

« المدينة تلطف في مصطف النخل ، يكبر في غنق أطماره القروي للمهاجر ، يكبر في وجهه الجوع والكتب » هل يذكر الجرف وجهين في الماء ؟ هل يذكر الماء جرفاً إلى طينه البط يأوى ؟

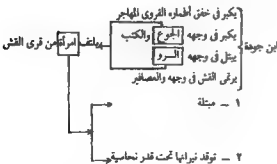
« يكبر في وجهه الجوع ، يلطف امرأة من قرى القش مبتلة تسأل العابر المتجمل عن أى صنوفه ... »

« يبتل في وجهه السروي ليلة العيد ، يلطف امرأة من قرى القش توقد نيرانها تحت قدر نحاسية ... »

« يكبر في وجهه الجوع ، يكبر في غنق أطماره القروي للمهاجر ، في كل حاضرة يرتجى القش في وجهه والعصافير ... »

(الإقلاعة على الأرض)

ومثل المخطط التال كل التباين والتوافق التي تتخلل بنية الصورة وتقوم بدور مفصل في تحويل سياق القصيدة داخل إطار البنية الكلية :



ابن جوفه هنا هو انكسار الحلم على عتبة العالم ، انكسار أسطورة الرجاء التي تجسدت يوماً في وجه (القروي للمهاجر) الذي جاء يحمل كبه وأحلامه وأحزانه وقهره إلى عالم المدينة - الوجه الآخر للفراس الذي تافس وتنتهي بالهجرة (هجرة خلف برلين يريد طفل من

٣ - « أتذكر وجهاً حاول كويا القبض على شيء منه »

(التحول)

٤ - أتذكر حيرة وجهي في الطرقات ، وذلك المدرع المهزول يذكرني بصباي »

« أتذكر مصطبة في عشي منزل ملأه شياً منها » (عين اليوم)

« - تسبح وقصتها الأولى تذكر قهرتها السوداء ووقت ... »

« أتذكر بين يدي قلبها في ضوء القمر »

(غبط القمر)

ومن ثم فإن فاعلية الأثر الشعري تنبع من كونها تجمع بين التحول الأسطوري المستمر للمفعول (المرأة - الآخر) في الزمان ، وتعرض ذاكرة الواقع على الحركة التي لا تنفصل عن طبيعة الحلم كما يشي به الوعي الذي يدور في إطاره (الفاعل الدلالي) . وهذا الدور للزوج هو الذي يدفع بين طرفيه بحراكية الواقع الأسطوري قداماً إلى أمام ، ويحصل دائماً من حيث ندري أو لا ندري على إلقاء عنصر المفارقة الدرامي ليمحق من هوة للسلافة بين رغبة التوحد الكامل ، وواقع الفقد والغياب للموجود المتناهي .

إن « شكل الذكرى » على هذا النحو يتضمن إمكانات الدلالة التي تجاوز كذلك الصيغة الأولية للأداء الشعري ، كما يصبح إشباع جزئيات الزمن ، وشحنها بطلاقات الفعل الأسطوري ، في محاولة لإضفاء الحلود على اللحظة الحاضرة ، معادلاً مضمونياً لشكل القصيدة الدائري الذي يمثل كذلك . بوصفه قيمة صوتية ما يسمى (بالقيمة المهيمنة) في النص الكلي (مجموع النصوص التي تمثل رؤية جوهرية واحدة ، تتصل بشكل معين من الأداء الشعري على مستوى الخصائص الصوتية والصرفية والتركيبية) ، وهو ما يفسم لإلاحم البنية واتساقها . ولذلك يتم إجماع الصوت والمعنى في رحم كل غير منقسم^(١٧) .

٣ -

ويتحرك الواقع الأسطوري في قصيدة حسب الشيخ جعفر على ثلاثة مستويات تتداخل وتتفاعل فيما بينها لإنتاج الدلالة :

١ - مستوى الصوت .

٢ - مستوى الصورة .

٣ - مستوى الحدث السياقي .

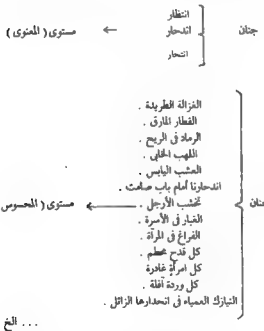
ومثلما تعتمد الخصائص الصوتية على إشباع عنصر التكرار والتواتر لحائن الشكل الدائري الذي يلتقي فيه الأصل والنهية بصورة دائمة ، تقوم العلاقة بين الصورة الشعرية (حل صيد الفاعلية للفنونة وصعيد الفاعلية النفسية معاً) والسياق الكلي للتجربة الشعرية في القصيدة على أساس نوع من التكرار والتواتر أيضاً لبعض العناصر الصوتية ، التي تعطي حركة الواقع الأسطوري ، من خلال الكشف الدائم عن مفارقة (التوحد / الانقسام) ، وإضامتها وإشاعتها عبر

لايد أن يحد مؤشراً إحصائياً منها إلى طبيعة نوع معين من (الأداء الشعري) الذي يعتمد الفاعلية التراكمية على أساس من التوزيع والتعديل في كل مرة ، وسيلة للتعبير التابض والمؤثر عن ذكريات معتقدة تراكمت لا شعورياً ، وخلفت - من خلال أسلوب التشكيل - حقيقة أكثر شمولية عما تقدمه كل من هذه الصور على انفراد ، أو ساعدت على خلقها .

وفي هذه الحالة يكون المبدأ الذي ينظم علاقة الصور بالسياق هو المبدأ القائم على أساس أن الصورة الشعرية بقدر ما تفسى ، موضوع السياق ، وتساعد على كشف فاعليته الدرامية ، ودفع حركته إلى أمام خطوة خطوة ، فإن السياق ينمو ويتجدد بالقدر نفسه ، ذلك القدر الذي يسمح له بالسيطرة تدريجياً على انتشار تلك الصور ، وانتظام حركتها في إطاره الداخلي^(١٤) .

وفي قصيدة (هبوط أبي نواس) يلعب هذا النوع من التراكم والتكرار والتواتر دوراً أكثر ذكاءً وتعقيداً في إضامة المفارقة المبهودة بكل أبعادها (الغيب/الحضور - الحنو/الحنان - التوحد/الفقدان) ... الخ

ويمكن أن نضع مخططاً قريب الشبه بالمخطط الأول لتوضيح المحك الوظيفي المشترك بين الصورة البؤرية في القصيدة والسياق العام :



(جنان) هنا هي الصورة البؤرية في القصيدة ، وهي صورة تتشكل على مستوى (المعنى) من خلال علاقة ثلاثية مبدئية :



وتتجلى هذه الصورة على مستوى (المحسوس) في عدد لا نظير له من الصور التي تتراكم وتتراكب جنباً إلى جنب ، وفي تدفق عارم ،

النخل ، قبل استراح ابن جوده) ، ولكنه هزم وهو يتشبت بطموح عظيم إلى الانتصار ، وشوق مقع إلى الانتماء والخلاص .

هو ابتداء من نوع آخر لقلاوشت وهاملت وبيروثوس ، وأحد التوقعات الكثيرة على (لحن الإحباط البطول) كما تنم عنه قصائد حسب الشيخ جعفر في مجملها .

في وجه (ابن جوده) تكمن احتمالات الصراع والتوالد بإبعادها كافة (الجوع/غيب الطهي/الماء والنار/النار والقش/القش والمصافير) ، وتجشّد أفعال الحركة كي تفسى - وويذا وويذا تفصيلات الحدث ، وتعكس تطور السياق (يكبر/يبتل/يرغمي) ، كما يتوحد المجرى المحسوس (الجوع/السرو) لينحرفاً فيما بعد في صورة المرأة التي تلفت في القش وتسال العابر المتجمل حيناً عن مستوصف للعلاج ، وتوقد حيناً آخر نيراناً تحت قدم الطعام النحاسية . بذلك يصير وجه ابن جوده عنصراً بؤرياً لمواظف من التحولات والتداعيات ؛ ولذلك فهو يتحول في النهاية - بلباس خفي من طبيعة التطور السباتي في القصيدة - إلى ملجأ كوني أليف ، تنمكس فيه الطبيعة في صورها البسيطة الأولى (في كل حاضرة يرغمي القش في وجهه والمصافير) ليظلل ثاماً في جوهره القار عن صفاء وتناغم أصيلين في توجهات النموذج الإنساني الذي يجسده أو يعبر عنه .

يتكرر النموذج نفسه بشكل آخر في قصيدة (توقيع) ، من خلال التفتيات الشعرية الثانية نفسها ، التي ينظمها مبدأ (التلوين) بوصفه قيمة مهيمنة على مستوى الصورة أو مستوى الصورة أو مستوى السياق ، من حيث التكرار والتواتر والاستمرار .

« في أي جرف يثغر منكفئاً نازلاً ، أدركته الرصاصة في الكف ، ما قال شيئاً . إلى آخر الليل يترق في غفر حجرى ، ولق عليه الحصى للمدى » .

« يأبها الماء خذني إلى الجرف أحفر في صفوه وجهه ، أو أغلق في النخل أوراقه لأفنت » .

« يأبها الماء خذني إلى الجرف أنثر موج القميص الذي اخترته الرصاصة » .

« أكتب أسياً طوته الملفات في غفر حجرى ولق عليه الحصى للمدى » .

« يأبها الماء خذني إلى الجرف أحفر في عمته النخل ، مترعاً صفوا يثب العشب فيها أظها رايه » .

« يأبها الماء خذني إلى الجرف أحفر في الصخر وجها » .

(توقيع)

إن تراكم عناصر المشاهد السباقية في صورة بعد أخرى على هذا النحو الذي يعتمد تشكيل (البطلان) و (التوازي) في حركة دائرية ،

ولم تعد جنان
وقبل رجوع مكر جنان
وقبل لمع عابر
وعلنا .

(هبوط أي نواس)

ويتبادل صوت أي نواس (النسق الإيقاعي الثالث في القصيدة)
وصوت الشاعر دور (الحركة المقصالية) التي تسمح للمسيق الشعري
بالتحول من النسق الإيقاعي الأول (فعزلان) إلى النسق الإيقاعي
الثاني (مستعزلان) .

وتظل المقارعة الدرامية الأليمة (الغياب/ الحضور - الذنوب/
التناهي - التوحد/ الفقدان) تلمع بين حين وآخر في هذه الجملة
التقريرية الدالة .

« ماكتبا التين »

إذن ، فلن نكون واحدا يوماً .

ويقرب حسب الشيخ جعفر في هذه القصيدة التركيبية الرائعة على
مستوى الإيقاع من النسيج البوليفوني (التعدد الصوتي) ، حيث
يشترك لحنان أو أكثر لها الدرجة نفسها من الأهمية ، في نحت هارمونية
المعمل ، وتحقق أكبر قدر ممكن من التفاعل والتكامل بين العناصر
المولودة ، والعناصر المصاحبة ، في حين يحقق على مستوى السياق
نجاحاً متتالاً في تأصيل البعد الدرامي للقصيدة الشعرية من خلال
توكيد جدلية الفعل الإنساني ، تاريخياً وسياسياً ، بين الذات والذات
من ناحية ، وبين الذات والواقع الاجتماعي المستلب من ناحية
أخرى .

ودون توقف، يذكر ، لتعود في النهاية إلى مبتدئها الذي يختصر فيه الشاعر
تجربة الصراع في صورة العلاقة الثلاثية المجردة .

ويتوزع القصيدة صوتان : صوت الشاعر - صوت أي نواس ؛ في
حين يتوزع صوت الشاعر نسقاً إيقاعياً يتحوّل إلى (فعزلان/ بحر/
التقارب) منحنى (التجوي أو الخطاب) في حين يتحوّل الآخر
(مستعزلان/ بحر الرجز) منحنى (الوصف أو التصوير الحسي) ،
ويضاغل هذان النسقان على أكثر من مستوى لكي يدفعنا إلى مركز
الدلالة بصورة الشاعر/ الماشق (١) متوحداً ومتلحياً في صورة
الشاعر/ الماشق (٢) حيث يتسرب للماضي في الحاضر ، ويصير وجه
(جنان) ممشوقة أي نواس امتداداً حليماً لوجه (ابتهاج) أو وجه
(ليل الإذاعية) ممشوقة الشاعر .

« مما نقضى أي لمع ، ونبيط سلمنا الربط ... »

.....

« اقتلنا عن البصرة القدم المثبت ، لكننا حين
قلنا : ابتعدنا تحريماً وأمسى التفت شيتنا
والنوحس . »

.....

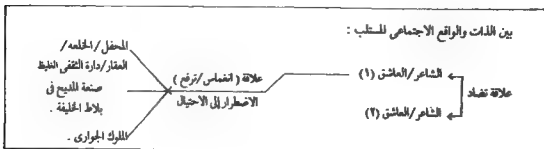
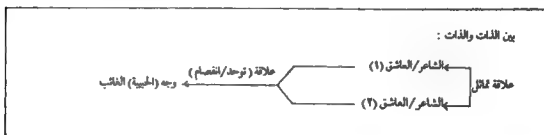
« مما نقضى ركبها للشراف في غيمة من فيبار ،
وما اقرب الوجه من وجهها في طوافك ، لكنه الوجه
ديلتنا . »

و :

« كل وردة أفلة جنان ، وانتظارنا الباطل في
الأسمة ، اندسارنا أمام باب صامت ، تحجب
الأرجل في هبوطها السلم ، والظبار في الأسرمة ،
الفراق في لفرقة . »

.....

« وانتظارنا »



فيأتونون - في المعتاد - دوراً ثانوياً في دائرة الصراع الدرامي بين الوجهين الأساسيين، سواء كان هذا الدور بالسلب أو بالإيجاب، وهذا ما يكشف عن أن المظهر الوحيد الفاعل لعملية الصراع في القصيدة هو تلك الحركة الباطنية لليسيرة في تدفق وعقب بين طرفين دالين، يشي أحدهما بتحول الأسطوري للسير لوجه لثمة الحلم أو (المحور)، في حين يشي الآخر بحركة (الفاعل) التي تتلبسها طبيعة السحر أو الحلم.

وهذه الحركة الباطنية، بما تطوى عليه من فصالية تراكمية لكثير من عناصر السياق التي تتبادل مواقعها ومدلولاتها، بما تطوى عليه من أشكال (التوازي) و(التضامن) و(التنوع) و(المقارنات)، وما تطوى عليه من إيقاع متكور وصور أو مشاهد متواترة ومتعظمة، وأصناف مضاعفة مشحونة بالحركة والإيجاء، تكشف عن طبيعة درامية خاصة لما سماه «أنتونان آرتو» بالدراما الميتافيزيقية، أو لما أشار إليه «ميشال ليور» حين قال إن «الأسطورة والحيال والموسيقى تؤلف الشكل اللحصي في الدراما الفكرية المعاصرة»، تلك الدراما التي تتخالف فيها الواقعية الخفية، واللاواقعية الأكثر جرأة، حيث يصور التاريخ والميتولوجيا كافة الشواغل المعاصرة، بل ويدغمها إلى أقصى حدودها^(١٧).

هنا قد يتأخر (الدرامي) و(اللحصي) معاً، لحق هذا التسج المتفرد من أشكال الصراع الرمزي الذي يركز على المراسلة والشبه بين الطبيعي والأسطوري، ويتم في طيفه عن حركة (الواقع الأسطوري) التي تشق عند تحليل أبعاده عن جوهر المقارعة الدرامية الحقيقية؛ تلك المقارعة التي تكمن جذورها بالضرورة في تربة الواقع الاجتماعي والسياسي، وإن عبرت عن نفسها في شكل (الدراما الأسطورية)، التي تمثل النجاة من خلالها في الانتصار الشامل على النقص أو التساهي. وهذا النقص أو التساهي هو ما يعكسه الشاعر في صورة (الاعتراب) بما هو إشكالية اجتماعية، وفي غط الاستجابة الذي يتأرجح بين الانبعاث والتشرد الطويل، وينتهي بترويح من الاستعداد الصوقي الخفي لشاعر (الإحباط البطولي) حيث يتروح الشاعر في شخصيات (فاوست/ هاملت/ دون كيشوت) - كما سبق في الإشارة من قبل.

في هذا النموذج الخاص من التعبير الدرامي في القصيدة، لا يتشكل صراع حاد بين قوى بعضها، أو ضد قوى بعضها، وإن كان هذا الصراع كلنا بصورة أساسية في طبيعة هذه القوى. ومن هنا نخشى أو نكد محمكت التماس والصدام بين أطراف الصراع الدرامي في القصيدة، ولأنشي المقارعة الدرامية بغضها في صورة حادة وقاطعة، بقدر ما تشي بغضها في دوافع متوالدة من حركة الفعل وتقيضه، في إطار زمني أسطوري ملتبس ومتداخل العلاقات.

هذا هو الشكل الدرامي الخاص الذي يوائم بين طبيعة التجربة الشعورية من جهة، وترويض مع طبيعة التشكيل الجمالي للموقف الإنساني الذي يتناهى الشاعر في قصائده، من جهة ثانية^(١٨).

قد يترب حسب الشيخ جعفر - كما يقول بعض الباحثين - من شكل القصيدة السومرية/ البابلية القديمة، من حيث توثيقه للصيغة الروائية - الدرامية للقصيدة، أو من حيث متابعة الشاعر السومري والبابلي القديم في استهلاك الواقع عن طريق خلق الأسطورة، ولكن الواقع الاجتماعي والحيل الشخصية دفع بحسب الشيخ جعفر إلى هذا الاختيار المصقوع والجملي كما يعبر من خلاله عن (اغترابه على مستوى الذات والجماعة). كذلك ينبغي هذا الاعتراب في إضالة المقارعة الدرامية الثابتة (الاتصال/ الانفصال)،

ويعمل تماثل الترابطات العصرية والسحبية واللونية في تشكيل بنية (الصورة الكلية) عند حسب الشيخ جعفر على تاصيل الوعي الجمالي بمعطيات الإحراك الحسي، التي تنسي بولدها - عن طريق التهام التسج الإيقاعي والتسج السيكاني في نسج واحد عكم - إلى إضامة عنصر الدلالة إضامة تدريجية.

- ٤ -

نخل علاقة (الاتصال/ الانفصال) إنذ جوهر الصراع الدرامي في قصائده حسب الشيخ جعفر الأخيرة، حيث «توجد قوتان فاعلتان: قوة الحذب أو الشد، وقوة الإبعاد أو التناثر. فيالجذب تكون قوى من اللثة أشد صلابة، وبالتالي تنشد ذوات مفردة عن دائرة التوتة، فتشتا عن ذلك حركة دائرية حول التوتة الثابتة»^(١٩). وهذه الحركة الدائرية المنتظمة حول مركز ثابت هي ما تفسر طبيعة الصراع الدرامي في قصائد الشاعر؛ فالصراع الدرامي ينشأ دائماً وينمو ويتطور وفق نمط ثابت في شعر حسب، ولا يتخرج - في أغلب الأحوال - عن إطاره المعهود، هذا الإطار الذي تفرضه حركة الدائرة على مستوى الصوت والسيق والحدث، ومن ثم على مستوى الاختيار النهائي أو الدلالة.

«أحوال منك اقتراباً وأهرب،
آتية في الصدى
الصخر والبحر وجهك
آتية في التشتت
أوقفي في السؤال التفتاك،
والشباب الستر».

- - - - -

سومين؟ صاحبة في دخاني، ومضامية في زمني

... الخ

(التذك)

إلى قوله:

«أخرى أننا في اللذة الأولى التفتنا وانفصلنا، فلما أقرب كوتاً آخراً نجتمع نصفيان الغريين،

يعدنا النار والموجة

في ربتنا الغريبة،
الضخمة في (الباص) على الكف انتقاء غابر في الذهب البكر،
الرجح الشفة، البرج صدى زلزلة في كوكب متفرض،
في الكهف بلقي حجر يحمل شيئاً من تقاطيعك خطه يدي،
في الصخر رجح منك ...
هوذي امرأة سومين، هوذي امرأة ...!

الفعل الدرامي هنا (هذا الفعل الثابت والمحيط) ليس فعلاً صاعداً بلعنى الدرامي المعروف هذه الكلمة، ولكنه فعل استاتيكي، ينضج بشكل دائم إلى غط واحد من الأقواس والمنحنيات، والعلاقة بين طرفي الصراع (وجه البطل أو الفاعل/ وجه لثمة الحلم أو للمقول) لا تنموا دائماً وفق سياق متدرج لحديث ععد في الزمان والمكان، ولا تنحصر لاضاعلات اجتماعية أو حيادية تماثل جذورها في تربة الواقع الموضوعي والتاريخي، ولكنها تنحصر - في المقام الأول - لتفاعلية الدوران الثابت الذي تفرزه (الرؤية الكونية الحلولية) زماناً أو مكاناً. لما تضاعلون الآخرون

استمرنا عبارة «مارين» في بيان له عن (المسرح للشعبي) - على خلق استجمام سيفوف في الرقص الحسي للمتلقي .

وفي هذه القصيدة ، كما في غيرها من قصائد حسب الدرامية المركبة ، تحمل (الفنزة المقاجة) على (أبطال الدراما الصاعد في اتجاه واحد) ، ويتبادل السرد والحوار إضافة لحقة الحدث الدرامي ، كما يلعب الترويض السابق بين أنواع الضمائر من ناحية (المخاطب - المتكلم - المصطفى) ، وسيفه بعض الصيغ والأساليب - على المستوى الصرفي - من ناحية تلبية (الاستفهام - الأمر) دوراً آخر في المزج بين الوظيفة الانتمائية أو العاطفية الشاعرية والوظيفة الإشارية للمحمية ، أو التوعيب بينها .

وفي قصيدة (خيط النجر) يحمل الشاعر - بدرجة أقل - خلق هذا النوع من الدراما المركبة عن طريق التمتع في استخدام بعض المقامات الدرامية البليغة ، كالنورج ، والديالوج ، والتضمين المسرحي من كتاب آخرين ، والموتراج ، وغيرها ، على نحو يساعد في البنية على دفع جملة الصراع الكامن تحت السطح إلى نقطة التي تنشئ منها المقابلة الدرامية الفاعلة من قبل (الانصاف/ الانفعال) بنفسها .

« وأقول لنسي :
تشبهها ! »

« ألهو نالدة (اليوفت) إلى قلع ، وأطوقها ،
وأقول لمن في البذل القلق بين يدي الأسم منها أمواجاً
أو مشيا أتبه الجرف المتصدع » .

« لا أدري ، مكتوب أن أقرب عند مصيف ما !
(لكن ماذا ترقب ؟)

لا أدري فأتأ أوصل منذ سنين أن أتقي شيئا يدي حياً أو موت الحب ! »
(خيط النجر)

إذن ، فدرامية الرؤية الشعرية ، وكيفية البناء الشعري ، يتبدلان دائماً على حد سواء التأثير والتأثر في إطار الكشف عن كل من المظهر الجمالي والمظهر الدلالي للشعرية ، كما هو شأن المؤلف المسرحي حين يتصور من الخصائص للواقعية الخارجية - على حد تعبير يونسكو ، إذ يحاول أن يخلق علماً شعرياً على غرار المسرح الديبالي ، وأن يتوصل من الإنسان في مستوى أصغر . إن الشاعر كذلك ، مدفوعاً بحسبانيته الخاصة تجاه الواقع الشخصي والاجتماعي ، ويرى أنه يفرغها على طبيعة تجربته ، يحاول أن يخلق علماً مسرحياً أو درامياً على الغرار نفسه ، وذلك حين يتصور من الخصائص للشرط نفسها ، وإن ظلت هذه الأثر الخارجية تحتل النبع الحلي في تشككه ، وعلى إبداعه الشعري في دلالاته الأخيرة انتماءاً لمبدأ لكتيكية تتصل مع تلك الأطر وطرقاته في تشكيلها أو تركيبها .

وإذا حاولت هذه القراءة النقدية - فيما حاولت - أن تصل إلى شغلية التركيب البائلي للقصيدة الشعرية عند شاعر معاصر ، يتصور بين معاصريه بقدر كبير من الأهمية والوعي ، كما حاولت - ما وسعها - ألا تقتصر بين شقي هذا الوعي كليهما (الجمالي ، والاجتماعي) ، وأن تكتفه بقدر الإمكان قوانين البنية الداخلية للنص ؛ تلك القوانين التي تتظم شبكة علاقاته ، وتعمل بشكل جوهري وضال على كشف طبيعة الموقف ، وطبيعة تشكيله .

وتجليل بحثها ، الذاتي والاجتماعي ، جد مختلف عن واقع الشاعر السومري أو البابلي القديم . من ثم وجب التحفظ على فصل عصر التشكيل الجبل من سيقته التاريخي والاجتماعي ، أو تحليله بتأني عن هذا السياق .

ولكن كيف يتقو (الدرامي) و (المحمي) معاً ، خلق هذا النسيج المتعدد من أشكال الصراع الرمزي أو الدراما الأسطورية ؟

تمثل القصيدة عند حسب الشيخ جعفر مشهداً عاماً يتبادل فيه الكل والأجزاء دفع عجلة الصراع الكامن في حركة القصيدة الداخلية . وتشكل هذا المشهد في مضمون متكامل من عدد التضميلات والمقتضات التي تسهم كل واحدة منها في بناء الكل . ويصل هذا (الموتراج البائلي) في القصيدة على خلق إحساس حيوي بالخلق والتوتر ، كما يتناول أيضاً على إمكانية خلق حركي وإيقاعي على درجة كبيرة من الفعالية . ويستعير الشاعر بعملية (الموتراج) بوصفها تقنية ملحمية في الأصل عن نمط الخط الصاعد في الدراما التقليدية ، كما أنه يخلط - بشكل سافر - من بنية الزمن التقليدية ، كي يمزج ببحرية كلمة تقريباً بين أرضية شقي . ومن ثم تصبح الفترات المقاجة أحياناً بديلاً درامياً عن حماية التطور المتدرج للحدث . ويلعب الحوار والسرد و (المونولوج الداخلي) ، جنباً إلى جنب ، دوراً متوازياً في بث الرؤية الدرامية ، وإثراء فاعليتها الشكلية ، والكشف عن عتوها الداخلي .

في قصيدة (الرباعية الثالثة) يقول حسب الشيخ جعفر :

« تفرقت في آخر الليل تأوي إلى غرضي الرطبة المجرية في
شربها الخسقي ، انحنت واستدنتني ، همت بتقبيلها ،
فهيئت وهي تحضض ، أبصرت أسنانها الصفر تسقط » .

« وخلق إلى صدرك الرحب ،
في الصبح يطر على وجهي للكلب العبا الأبدى ،
أحضني ! »

وفي لمة البرقي أبصرت أثرياً الشقية تحلّ عن مومياء .

وفرقت امرأة العزيز ، والدمعش يسوي راسي ،
اندفعت أضلعها الملية ، البغي في التاكسي ، انتشرنا
كالصدي في هدأة الشوارع الشقية ، الساعة دقت دقة
فدقة في البرج :

(هل تسمح أن تعبرني لفافة ؟)

والفريت في غفر أشتت نعلني شها الأرد

(اسمع ! رجا تعوزنا زجاجة أخرى ..)

وفي الشقة أختي ، إنها أكبر مني ، إنها ليس كثيراً ،

أعطني لفافة ! .. منذ أسابيع تركت السجن » .

« على البحر تلقى بزازتها في القفارة في كل فجر ؛
لقد كنت آخر أسرى القنائل ؛ طوقتها دون أن أدخل
الكهف ، لما تزل تأخذ الزينة الملكية ، لا أزل واقفاً قرب
أضلعها ! (البار) ملان كالعادة ، التي - في أوجه ؛ قل
لرافعة البار هل ترضى القروي عتيقاً لحسن فلتن ؟ »

(الرباعية الثالثة)

هنا يحاول حسب الشيخ جعفر - من خلال التطوير - خلق بنية درامية مركبة ، تتداخل فيها الأمانات والأزمان المختلفة ، وتقوم في الأساس - إذا

المواضيع

السفل، تضمن الطبيعة نظاماً تتعالب فيه القصور وفقاً لمخطط استمراري الحيلة الباقية على الأرض؛ وهي يرغم كل خرابياتها وعوارسها الجسدية لأن لقب الملوأ لم يلقها أبداً.

(١٠) محمد الجواتري: ويكون التجاوز. منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤، ص ٤٧٠. وراجع كذلك هوامش ديوان (زيارة السيدة السمرية) - منشورات وزارة الإعلام العراقية. سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث، ١٩٧٤، ص ١٣٧.

(١١) راجع هوامش ديوان (غير المحاط: في المردة) - منشورات وزارة الإعلام العراقية. سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث، ١٩٧٧، ص ١٣٥.

(١٢) رومان جاكوبسون: مفاهيم. القيمة للهيئة. نظرية المربع الشكل. في نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية، ص ٨٢، ص ٨٣.

(١٣) سبيل دي لوس: الصورة الشعرية. ترجمة/أحمد نصيف الجنلي/ملاك ميري/سلمان حسن إبراهيم. الفصل الخاص بالملامح الصور الشعرية، ص ٩٠.

(١٤) المصدر السابق نفسه، ص ١٠٠.

(١٥) راجع هوامش ديوان (غير المحاط في المردة)، ص ١٣٧. (قصيدته التيزك).

(١٦) ميشال ليور: الدراما. ترجمة/أحمد بهجت قصبة. منشورات عويدات. بيروت/لبنان. الطبعة الأولى، آب ١٩٦٥، ص ١١١، ص ١٦٩، ص ١٧٠.

(١٧) لا تقلت من هذه الطبيعة للرؤية الدرامية عند حسب الشخ جعفر إلا بضع قصائد قليلة، لا تمل في مجموعها بنية الدلالة الملمعة لشعره في جملة. ومن هذه القصائد على سبيل المثال: «في أدهال اللذذ» و«توقيع».

ولاحظ وجوه الاختلاف بيننا وبين أحمد عز الدين في تفسير طبيعة الموقف الدرامي وأبعاده في شعر حسب الشخ جعفر. راجع أحمد عز الدين: سبحة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية. مجلة الأقاليم، العدد الثاني، تشرين الثاني ١٩٧٧.

(١) انظر المسرح والمسرح المكسي. صرح العظيمة/المسرح التجريبي في فرنسا.

تحليل ليونارد كابل برويكس لثقافات الدراما الحديثة، ص ١٩٩
ترجمة/يوسف اسكتو، مراجعة/د. أنور لوقا.

صدر من دار الكتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧.

(٢) راجع محمد الجواتري: الفكرة والمفهوم للثقافة، دراسة في شعر حسب الشخ جعفر. ويكون التجاوز: دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث. منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٤، ص من ٤٣٩ إلى ص ٤٧٢.

(٣) انظر. جيرد براند. العالم والتاريخ والأسطورة. ترجمة/د. عبد الشفار مكلوي. للجلد الرابع. المجلد الأول من «عصول». أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٣، ص ١١٤.

(٤) د. محمد عاطف فيث: قاموس علم الاجتماع. الخطة للنصرة للعلماء للكتاب ١٩٧٩. تحليل مصطلح الاغتراب Alienation ص ٢٠، ص ٢.

(٥) جيرد براند: العالم والتاريخ والأسطورة. المصدر السابق، ص ١١٤ أيضاً.

(٦) انظر تعريف «ميتون» و«لنشر» Retention أنماط التكيف الحسية. كذلك انظر تعريفه للاستجمالية Retreatism. د/سمير نعيم أحمد: النظرية في علم الاجتماع: دراسة نقدية. دار الملوأ، ١٩٨٢. الفصل التاسع، البنية الوظيفية، ص ٢٠٢ وما بعدها.

(٧) راجع د. عبد المنعم ثمانية: مقدمة في نظرية الأدب. دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٦، الفصل الثالث، الاغتراب في المجتمع: الواقع أسطورة. ص ٧٦.

(٨) المصدر السابق نفسه. التفهيم التحليلي ص ٣٣٩.

(٩) انظر فراس السواح: مغفرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة: سوريا ويلاذ الرافدين. دار الكلمة للنشر، ص ٢٩٩، ص ٣٠٠.
«وأنا هي إله الحب والمحبة عند السومريين، ويا لربيت مظاهر تبدل الطبيعة» لأنها وضعت خفارة أن تبط في درجات الموت السبع إلى العالم



اللسانيات

وأسستها المعرفية*

تأليف : عبد السلام المسدي

عرض : محمد عبد المطلب

لا شك أن دراسة اللغويات تحظى بعناية كبيرة من الدارسين في الغرب أو في الشرق ؛ ذلك أن مراقبة الظاهرة اللغوية يحتاج إلى جهد من نوع خاص قد يتم بوقائع الأشياء ، وقد يتم بصورتها الذهنية ، ومن ثم كان هناك إلحاح على استخلاص الخواص الأساسية والمميزات النوعية في مستويات الدراسة الثلاثية : اللغة ، اللسان ، الكلام .

واللغة نظام قائم بذاته وبنيان خاص يضم تحولات داخلية تظهر بتأثير الفكر الذي نستشف منه كيفية تحركه وحمله الاستقرائي أو الاستنتاجي ، والذي يؤكد أن اللغة تستقر في ذهن المتخبر بها على وجه يجعلها ملكة ترسخ بنائها وهياكلها كأنها السجمايا القطرية .

ولكل ذلك كان للدراسة اللسانية أهمية خاصة قديما وحديثا ، وكان للرب دور بارز حيث قدموا للفكر الإنسان تديقا وتفصيلا للدراسة اللغة فلما نجده عند غيرهم من الأجناس الأخرى . وليس معنى هذا أن نفلت الباب ونقول عندنا ما يفتي ، فاللغة بما جاز ضرورة لا يجتمعا البحث العلمي فحسب بل يجتمعا الواجب القومي أيضا .

والحق أن المؤلف الذي نعرض له يد أبصارنا إلى خارج حدود الحلقة العربية ليرى صورة لمحة التفكير اللساني لا شك أنها تخص ما نجده عندنا من دراسات لسانية ؛ كما لا شك أنها تفتح أمامنا أبوابا جديدة تلج منها إلى الحداثة بكل تجلياتها . والكتاب يقع في ثمانية فصول متدرجة بدءا من إشكالية العلم ، وانتهاء بلفته ، واختاما بأهمية الدراسة في جعلها .

الفصل الأول

في إشكال العلم

ويوضح المؤلف أن علم اللسان قد صار بمرتبة العلم الكل ، وتخلص نهائيا من الاستهانة به ، ومن ثم أتيل طلاب الجامعات المتقدمة علميا على اتحام ميدانه .

ويلاحظ المؤلف تحلف الركب العربي عن مواكبة التقدم في حلبة علوم اللسان ؛ لأن إحساننا بأهمية هذا الميدان مازال في عطفه الأولي . وليس معنى هذا تضللم البحث اللساني في مراكز البحث العربي ، ولكن المقصود انعدام إشباع الفكر اللساني في الوطن العربي ، وأسباب ذلك ترجع إلى مايلي :

أولا : اكتمال علوم اللغة عند العرب حتى عدت علومهم في اللغة مضرب الاكتمال ، وأصبح العربي يحد حرجا في استمداد دراساته اللغوية من غير البيئة العربية ؛ وهذا السبب ذو طابع نفسي حضاري

نتيجة علم تيسر الاطلاع على حقائق علوم اللسان في العصر الحديث .

ثانيا : أن رجال البحث اللغوي قد ظل تصورهم للسانيات محصورا كليا أو جزيا في حقل الصوتيات ، وهي قاصرة وحدها في إدراك الحدث اللغوي ، ويلوغ محركات الظاهرة الكلامية . ولما كان جانب الأصوات من ألق ما ضبطه العرب في علومهم اللغوية فقد تدعم لدى العربي إجمالا بما يوحى بالغناء عن اللسانيات .

ثالثا : المعركة بين الرصيفة والمليارية . حيث تولدت عنها مشاكل زائفة أربكت الدعوة إليها باعتبارها شحتين متنافرتين على الرغم من أنها مقولتان لا تنميان - فلسفيا - إلى نفس المنطق المبني ، أو الحيز التصوري ؛ فليس لزما أن تقوم بينهما علاقة تصادم أو تلاؤم .

رابعا : اطراد الظن بأن اللسانيات في أوساطنا العلمية والأدبية والثقافية إنما تستمد طرافتها وشرعيتها من عكوفها على دراسة

تعمل على كشف ما في الفكر البشري من معان وتصورات ؛ فغابتها من الوجهة الوظيفية التعبير عن عملية التفكير بما يقضي إلى تطابق مضمون اللغة مع مادة العقل ، وهذا تكشف اللغة عن عيشتين : عملية تصوير الفكر التكلم ، وعملية الفكر التفهم لمادة الفكر الملمعة ؛ فملاعة الفكر باللغة في تصور التقدم تتحدث جلا بما يتول إلى معللة متسلسلة مؤداه أن اللغة هي التفكير يتحرك ليحرر نفسه فيلذك ، ثم يدرك نفسه بنفسه ؛ فلا فكر بلا لغة ولا لغة بلا فكر .

ولكل هذا أسبق القدماء على اللغة خصائص الإطلاق ؛ فقبوا بينها وبين فكرة الروح تقريبا مجازيا عند الوضعيين منهم ، وحقيقيا عند النيبين ؛ فاللغة روح والكلام تجسيد ، وهذا التجسيد يجري عليها عوارض الزمان والمكان من تآكل وانحلال وفناء ، وهذا يفسر كيف أن الإنسان - في تقدير السالطين - يشوه اللغة باستعماله ها .

من هنا تتبين المنطق البشري الذي على أساسه حدد الفكر البشري قدما نظوره للظاهرة اللغوية . ويوسنا الآن استجلاء مقومات الفكر اللغوي الحديث في تعريفه لغة ، وضبطه للمعالة الحاصلة بين قطب المعيار ونقط الاستعمال . ويرى المؤلف أن هذا الاستجلاء سيكون متمثلا في مبدأ الثنائية المنطقية التي تنصل حد الظواهر بواسطة رسم بناها عن حدها بواسطة ضبط وظائفها .

لقد أقامت اللسانيات جهر تعريفها للظاهرة اللغوية على مفهوم العلامة من حيث هي (دليل) يكتب دلالة باتفق عارض يقضي عليه قيمة الرمز دون أن يحول إلى رمز ؛ فالعلامات تحكمها - في هذا السياق - علاقات من التوافق والتطابق ، ومن الاختلاف أو التضاد ، ومن التناظر أو التباين ، من خلال علاقات تتجاوز أفضيا وتراكم صوريا ، فإذا هي تسبق مشكل الأبعاد . وليس للسان من مهمة سوى استنباط الشبكة التصنيفية التي تقوم عليها الظاهرة اللغوية ، مما يتيح له استطلاع مقومات الانظام الدائلي عبر اكتشاف الترميز للحلقة لبنة اللغة ، والمحركة لوظيفتها في آن واحد .

أما التعريف الوظيفي للظاهرة اللغوية فيتمدد بأنها أداة الإنسان إلى إنجاز العملية الإبلاغية في صلب المجتمع ، مما يطرح تحويل التنايش الجماعي إلى مؤسسة إنسانية تتحمل بكل القوموات الثقافية والحضارية .

ويتضح في مقالتنا ما تتبنى عليه اللغة . فهي في ركنها الأول أصوات ، والأصوات علامات دالة يطلق عليها (الفونيمات) ؛ وذلك وهي تراتيب منسجمة في تكامل بحيث تشكل البنية الصوتية ؛ وكذلك الألفاظ إذ تولد (البنية اللفظية) ؛ والجمل إذ تنضى إلى (البنية التركيبية) . ومن كل ذلك تنبع (البنية الدلالية) .

وتعتمد البنى - على أشكالها المختلفة - هو الذي ينتهي بها إلى أن تصبح (نظاما) . والنظام إذ تمدد فصار أنظمة ، ثم تكاملت الأنظمة في نسق متوالم ، حصلنا عنده على (جهاز) . وهذا تمد اللغة جهازا . ومعلم كل شرط كل جهاز أن تكون حركته الكلية حصيلة انسجام متواتر بين آليات مختلفة .

والجهاز اللغوي في ارتباطه بوظيفته التي هي الإبلاغ ، يتحول إلى مؤسسة تقوم على عقد ضمني بين أفراد المجموعة البشرية المتألفة . وهكذا يتأكد كيف تستطيع - من الناحية المرفية - ربط الحد العضوي بالجهاز الوظيفي في شأن الظاهرة اللغوية .

اللهجات . وقد وظف بعض المشتريين وبعض اللسانيين العرب ذلك توظيفا خرج به عن مقاصده العلمية الحاصلة ؛ من حيث اختلاط الأمر بسواها استعمالا أحيانا ، وسواها استعمالا أحيانا أخرى ، ومذهبية أحيانا ثلاثة ؛ مما جعل هناك كثيرا من الررب الحافة يعلم اللهجات التي انسحبت على اللسانيات .

خاصا : أن بعض الباحثين العرب في حقول اللسانيات يعملون إلى الكتابة باللغة الأجنبية ، وذلك يركي عاتقت النهضة اللسانية في الواقع العربي .

وينضاف إلى ذلك أن بعض اللسانيين العرب يرغب عن متابعة ما يكتبه البعض الآخر ولا سيما بالعربية .

كما ينضاف - أيضا - ازدهار الدراسات القطاعية وضهور البحوث النظرية ؛ فخطت أبعاد البحث اللغوي المعاصر حتى كان المتبع من المردين لا يتصور للسانيات أفاقا كلية تنحويها نحو المعارف الكلية .

الفصل الثامن (في موضوع العلم)

ويبدأ المؤلف هذا الفصل بالتأكيد على أن اللسانيات علم موضوعه اللغة ، ومن البدهة أن يحدد العلم موضوعه تحديدا مفهوميا . ويحدد موضوع العلم غير تحديد العلم . وقد اختار المؤلف أن يبدأ بتعريف موضوع العلم على تعريفه لغات العلم ؛ لأن الأول يضطلع به المعارف بالعلم ، أما الثاني فيقوم به ناقد العلم حللا يستكشف مقولاته واستدلالاته . فاللسانيات يتبين في حقها أن ترمز الظاهرة اللغوية أكثر مما يتوجب عليها أن ترمز نفسها .

لقد كان اللغويون من فقهائ اللغة يضعون للمسلمات المنهجية فيسقي منها الفلاسفة ما به يؤلفون النظرية اللغوية الكلية . ولما حرص اللغويون عبر التاريخ على استبقاء حقهق في التفكير المجرد إلا رواد الحضارة العربية الإسلامية .

وقد اطرد في العرف البشري تعريف اللغة بأنها جملة رموز متواترة بين أفراد المجموعة البشرية التي تتحول بفعل الرباط اللغوي إلى مجموعة فكرية حضارية . وهذه الرموز تمثل ضربا من التسليم الضمني بين مستعمليه . ثم إنها ترتبط فيما بينها بقوانين ، تتصور بفضلها الرموز المجزئة في شبكة من القواعد المجسمة لبنة اللغة الكلى .

والؤلف يتبن في هذا السياق بالنسب الفكرى أكثر من عنايته بمظاهره الإجرائية ؛ فمحدد موقف القدماء - من خلال ذلك - بأنه أن أقرب للسكون ، ولهذا اعتبروا قواعد اللغة قرة ؛ فهي تمنح نحو البقاء ، ولذا فهي ذات سمة أبدية . وترتب على ذلك أن انسمت كل الدراسات الماضية (بالنظرية الضمنية) ؛ أي بالمحافظة على صفاء اللغة ، وكل خروج على ذلك يعتبر نحر على اللغة وأعلمها . وقد ولد هذا كله ، المقاييس التعبئية التي تحكم الاستعمال ، حتى وصل الأمر إلى ربط تحريف اللغة بانحراف الحلقة .

وكل هذا يمثل أول الركنين في تعريف التقدم للظاهرة اللغوية ؛ وهو محور الحرية الذاتية .

أما الثاني فهو محور الحرية الوظيفية . لقد كانت الفكرة المظردة حول وظيفة الظاهرة اللغوية متمثلة في أنها

الفصل الثالث (في بينة العلم)

يلج المؤلف إلى الأساق الدلالية في الكون ويوضح أنها ثلاثة :

١ - الدلالة الطبيعية : وفيها يقر العقل حقيقة ظاهرة بحقيقة غائبة متخذاً من الأولى دليلاً على الثانية ؛ فلاقة الدال بالمدلول علاقة السبب بالنتيجة .

٢ - الدلالة المنطقية : وفيها يتحول الفكر من الحقائق المحاصرة إلى حقيقة غائبة عن طريق المسالك العقلية بمختلف أنواعها . ونعت هذا الضرب من الدلالة المنطقية يرجع إلى وجوه التحصيل في المنطق من حيث هو تصور مطلق ، ومن حيث هو تصور معرفي يردف إلى لفظ (العلم) فيكون (علم المنطق) .

٣ - الدلالة المعرفية : وفيها لا يتسنى للعقل البشري من تلقاء مكوناته النظرية أو الثقافية أن يتعدى إلى إدراك فعل الدلالة ، إلا إذا لم سلفاً بمقتضى الربط بين ما هو دال وما هو مدلول ؛ وهذا الإلمام من الموضوعات التي يصطنعها الإنسان بإحجامال الرؤية ، أو بفائق السلوك .

والدلالة المعرفية تنشئ نظاماً علمياً ، لكنه بذاته ليس نظاماً سببياً . وفي هذا يختلف عن نظام الدلالة الطبيعية والمنطقية ؛ فالعلاقة تبدأ بمنزلة ثم تتجمع مع جسيماها ، لتكون نواة انتظام ، قد لا يبلغ أي درجة من التعقيد ، لبساطة مركباتها^(١) .

الفصل الرابع (في حد العلم)

يرى المؤلف أن مقومات الحدث اللغوي تقتضي بعض المستخلصات ، أهمها في هذا النطاق أن العلاقة تنطوي على القصد ؛ إذ يقتضي دستورهما الدلال توفر البنية في الإبلاغ ؛ وفي هذا تتميز عن القرينة ؛ لأن القرينة تشمل كل شيء يدرك مباشرة ، فيفيد دلالة تتعلق بغيره ، أما العلامة فلها تدل بوضع هو اصطلاح متفق عليه نصرياً ، أو مسلم به ضمناً . ولا يكون أسر المطلق للعلامة إلا قاطعاً ، فهو إما عالم بالاصطلاح فسيفساذ إذن بفحواها ، وإما هو جاعل فلا يتعمد اجتهد فيها ولا تأويل بشأنها^(٢) .

فلذا جتا إلى الرمز ألفهنا يفتي قبل كل شيء على الخصيصية التشكيلية ، لأنه بمثابة ما يرمز مقام غيره ، وبذلك يتماز الرمز بإحداث وقع الصورة التي يتخذ رمزاً لها ؛ فالحاذق صورة الأسد تعبيراً عن مفهوم القوة يدعم فكرة تحويل الشيء من دلالة بذاته على ذاته إلى دلالة بذاته على غير ذاته .

ومن شروط تحقق الرمز طواعيته لهذه الدلالة على غير ذاته ، وهي طواعية مزدوجة ، بعضها ذاتي بما ينتج منه من طاقة تعبيرية أو إغائية ، وبعضها موضوعي بما يتوفر لدى المنطق من قابلية التمثل للربط بين الرمز وما يرمز إليه .

والأصل في العلامة أن تكون عرفية ، كما أن الأصل في الرمز أن يكون منطقي . ولكن قد تزود دلالة العلامة فتكون عرفية طبيعية ، مثلاً تزود دلالة الرمز - أحياناً - فتكون منطقية عرفية ؛ وهذا يؤدي إلى حقيقتين :

ويمكن على هذا الأساس أن نقدر أن السماتيات قد أبرزت تعريف اللغة بوظيفتها التي هي الإبلاغ ، ثم لما عملت على تفسير تحقق هذه الوظيفة اكتبت على فصوص المقومات للتكوينية ؛ فلؤدت إلى التعرف الوظيفي تعريف اللغة بنويها ؛ فالتكملت حلقة الدائرة منطقياً في حيث أسس الحد . وإذا تعرف اللغة بعينيتها يتعصف في حقها أن تكون هي في نفسها غائبة ؛ إنما هي وسيلة أداء ، هي عطية تركيبها الرسالة الدلالية الجامعة بين شخصين على أقل التعقيدات المدنية .

واستغرق العمق الأطلوحي يبعثنا نرى اللغة باعتبارها العامل الجوهري في إخراج الإنسان الفرد من عزلة الوجودية ؛ أي هي مركز التقاء الفرد بالفرد ؛ وليس هذا ممكناً بغير الإنجاز الوظيفي للغة .

يتضح إذن أن الفكر اللغوي القديم قد استقر على عقد علاقة خصوصية بين المعيار والاستعمال . أما وجهة نظر السماتيات فلأنها تنص إلى تغيير معاكس ؛ أي على فلسفة غائبة أكثر عما هو مقام على فلسفة عليية . بمعنى أن الاستعمال من حيث النشأة في الوجود يسبق المعيار^(٣) .

ويجب هنا أن نضع في الاعتبار ثنائية الآلية والزمانية . فالألسنة البشرية تتطور تطوراً قد يكون غير ملحوظ لبطء الشد ؛ إذ إن التغيير لا يتوقف إلا إذا حدث توقف عن الاستعمال ، ومن ثم فهو يختلف في درجته وكمثته . ومعاداً الناس يتبدلون باللغة على نظره فإن حركة التغيير اللغوي تبقى هي الأخرى على سبيلها . فلذا أدركوا من الخفضلة ما به تنشأ لديهم العلوم والصناعات فطرت المؤسسات للفرعية ومنها (النحو) ، من حيث هو العلم الكلي الذي يقضى على أزمة المؤسسة اللغوية فيذعن لها المستعملون ؛ فوظيفة النحو هي الخروج بالمعيار من الوجود بالفرد إلى الوجود بالعلم .

لقد قام النحو العربي أساساً كايها لجمهور الضاعل بين المؤسسة اللغوية وناموس الزمن الطبيعي ؛ فالنحو في أصل نشأته امتثال ديني مذهبي أكثر ما كان نظاماً من تطلمات الفكر نحو عقلنة الحدث اللغوي .

ولما كان النحو في جوهره معيارياً يؤكده في ذاته قانون (ما يجب) ، فإنه يتعصف في منعطفاته بالاستيعاب الخمتي إقراراً بأنه تعين مسافر لـ (ما هو كائن) بالعلم ، أو لما هو صائر بالفرد . فالنحو إذن وازع يردع طبيعة الأمور في فطرتها الحلقية ، شأنه شأن كل القوانين الوضعية في الحياة الجماعية . ولذلك كان هو محارة تقيد حركة الصيرورة الزمنية . وعليه يميز لنا أن نقرر بيان النحو - في تاريخه الحضارة العربية - هو موقف لا من اللغة ذاتها ، وإنما هو موقف من خصائصها اللغزالية ؛ وأبرز تلك الخصائص التغيير والاستحالة ، فالنحو إذن موقف من تغير اللغة وليس موقفاً من الظاهرة اللغوية في حد ذاتها ؛ لها أو عليها . فالنحو على نحو من الأنحاء إقرار بالظاهرة واعتراق بها .

والنحو بمفهومه الأم ، سبق إلى اتخاذ اللغة موضوعاً للعلم . ولكن السماتيات - وإن شاركت مادة العلم - فلأنها قد غيرت أسلوب تناولها ؛ وهذا الذي أكسب السماتيات شرعية العلم المستقل بذاته ، لكنها لا تنفي علم النحو ولا تنقعه . إذ لا معنى للبحث اللساني ما لم نستطيع نظام اللغة من طريق استخراج مؤسستها النحوية ؛ فالنحو قائم على (ما يجب أن يكون) ، والسماتيات قائمة على (ما هو كائن)^(٤) .

الأولى : أن مفهوم العلامة والرمز يستوعبان كل أنساق الدلالة في الكون .

الثانية : أن دائرة العلامة تنفرد بنمط الدلالة الطبيعية ، وأن دائرة الرمز تنفرد بنمط الدلالة المنطقية ، ثم يشتركان في قاسم العرفية .

وبعيداً عن يده في هذا المقام - يقرر المؤلف - أن مبدأ الاعتباط المحض في اقتران دوال اللغة عند دلالاتها يعد الوجه الخلفي لدعامة العرفية ضمن أنساق الدلالة الكونية . فلذا استحصرتنا ما آل إليه الأمر في شأن العلامة والرمز تحقق أن الأنظمة التواصلية مبنية على مبدأ التراكب بين الأنساق الإخبارية ؛ أما الظاهرة اللغوية فأساسها النظام الاصطلاحي ؛ فاللغة تنجح عموماً نحو التماثل مع متصور العلامة ، فتكون للسائيات قطب الدوران في العلامة العرفية ؛ ففي اللغة الاصطلاح أساس ، والطبع والتلق فيرفعان عليه ، وفي غير اللغة من الأنماط التواصلية طبع والمطلق والعلان ، والعرف فرع عليها ؛ فالأنظمة اللغوية - غير النظام المنطقي - لا كانت عناصرها التكوينية الأولى منجذبة نحو أحد الاقترانين - الطبيعي والمطلق - فلن طاقتها الاستيعابية من - حيث الدلالة - لا تتسع بقدر اتساع النظام اللغوي الذي هو منجذب بطبيعته نحو الاقتران العرفي ؛ فالسائيات تقبض معرِفياً بزمزم الصلاحي ؛ لأن النظام اللغوي هو النظام الصلاحي الأوفى ، فهو الأصل بالتفسير والاعتبار .

الفصل الخامس

(في مادة العلم)

في مراتب الظاهرة اللغوية نجد أن السائيات تنتم بتولد الحدث ويطوره وظيفته ، ثم بتحقيقه مردوده عندما يولد رد الفعل المنشود . وهكذا يكون موضوع علم اللسان للغة في مظهرها الأدنى ، ومظهرها الإلحاضي ، وأخيراً في مظهرها التواصل . وما هو شائع بين اللسانيين أن مادة علمهم ليست الكلام ولا اللسان ، وإنما هي اللغة . فالحقل المعرفي متعدي بالبحث عن الغوايب الملمة التي لا تفرق الظاهرة اللغوية إطلاقاً في أي لسان تجسدت ، ومع أي كلام تحققت ، وبأي مصر ومهد نطق بها الناطقون ودرسها الدارسون ، فهي ما اصطلح عليه بالكليات اللغوية .

والعلم بمراتب الظاهرة اللغوية هو جملة التجليات التي من خلالها يدركها العقل بحسب تصورات اختبارية متميزة . واستعمال مصطلح الظاهرة يعني إطلاعه على جملة المستويات التصويرية . ومعلوم من الناحية المنطقية أن الكليات الذهنية تتعدد بمراتب ثلاث : مرتبة الظاهرة العامة ، ومرتبة الظاهرة النوعية ، ثم مرتبة الظاهرة الفردية ؛ وهذا مبدأ كل يعم كونياً الأشياء والوقائع والظواهر

لفظ الكلام يقترن بمستوى الظاهرة الفردية بحيث لا يضاف إلا إلى الفرد الناطق به . ولفظ اللسان يمثل مرتبة الظاهرة النوعية فيضاف إلى الأوكوم ؛ أي إلى المجموعات البشرية المشتركة فيه . أما لفظ اللغة فيفترن بمرتبة الظاهرة العامة ؛ فيكون في أذهاننا - حال إطلاقه - معصفاً ضمنيّاً إلى البشر كافة ؛ وكلها يطلق عليها (الظاهرة اللغوية) .

ومن الواجب بعد ذلك تحسس مقومات الظاهرة اللغوية من خلال تجلياتها في الذهن ؛ فعلم اللسان عندما يعرض لنزلة اللغة يكون هدفه

المبدئي استقراء أمر الخصائص المطلقة التي ينضوى تحت حقائقها النشاط اللغوي الإنساني في مستوى تجريدي من خلال كون اللغة بناء صوتياً وعملاً فيزيولوجياً وفعلاً نفسانياً ، ثم ظاهرة اجتماعية ، ثم هي أخيراً حقيقة تاريخية .

وأول ما يلتفت الناظر في دقائق اللغة وأسرار تجلياتها ، أن للمجاز وزناً وثقلًا في حياة اللغة . ولغنى بحيلة اللغة جانبها الوظيفي الأول ، وهو الاستخدام النصي عند التعامل التلقائي ؛ فاستعمال اللغة يقتضي تعريضاً مزدوجاً للألفاظ بين دلالة بالوضع الأول وهي الدلالة الحقيقية ، ودلالة بالوضع الظاهري وهي الدلالة المجازية التي تعتبر دلالة منقولة ومحولة .

فأمر التحول الدلالي إما يستند إلى قانون الحاجة ، والحاجة تولد الوسيلة ، بل وتولد المضى للنسج لها . ولما كانت اللغة صيرورة حياة على درب الزمان لزم أن تكون لها نواقل مفتوحة على مضاعفات الوجود والحضارة .

الزاوية الأخرى التي يقبض من خلالها شكل التوالد الداخلي تخص وضع المصطلحات في المعرفة الإنسانية . وأول أمر في تولد الموضوعات المعجمية طبقاً لانتفاء تولد العلوم والمعارف ، هو تحقق مبدأ أصول متصل مباشرة بفلسفة العلوم عن طريق إشكاليته اللسانية ؛ وهو أنه لا مناص لأهل كل علم وصناعة من ألقاف يختصون بها للتعبير عن مراحمهم ؛ وهذه الحقيقة وزن معرفي بما أنها تربط الفكر باللغة من حيث هو يعلق العلم على أدواته الإلغرافية .

وعندما يعرض عالم اللسان لنزلة اللسان فإنما يدخل إلى مجال تحقيق الظاهرة اللغوية في علاقة اللغة بالبيئة الاجتماعية ، ويساعد ذلك على تصور الصلة بين المستوى التجريدي والمستوى الواقعي ، كما يبين على إدراك خصائص اللغة من خلال الفروق القائمة بين الأنسقة ؛ فاللسان لا يوجد خارج المجموعة ، ولكن له أيضاً وجود مستقل عن كل فرد من أفرادها .

فلذا تركنا اللسان ووصلنا إلى الكلام ، نكون قد انتقلنا من الظاهرة النظامية إلى السلوك الحقي ؛ فاللسان إمكانيات قائمة ، والكلام تعريف جزئي لبعضها .

ويقوم الكلام على مبدأ الفروق الفردية ؛ أي على اختلاف نطق أبناء المجموعة اللسانية الواحدة . وهناك فروق بنائية على المستوى التشكيلي للكلام من رصيد معجمي ، وتركيب نحوي ، وتصريف سبقي ؛ فما يستعمله الفرد من ذلك لا يتطابق مع ما يستعمله الآخرون ؛ والعامل في تنوع كل ذلك هو إشارات البيئة والثقافة والحفيدة والمهنة والظروف الحدية والتجربة الشخصية ، فضلاً عن مكونات أخرى تخص الذكاء والبلغة وملاحة الإصباح . ومن كل ذلك يتكون أسلوب الفرد في تصريف الكلام .

الفصل السادس

(في منبع العلم)

إن السائيات ملية بحلة وجودها للمنهج أكثر مما هي ملية للموضوع . ولذا فإنه صار متعيناً أن يخطى البحث في أسس للنسج بمنزلة الدلعة الأصولية ؛ تلك التي تحس فلسفة العلم ونقد ثماره .

التغيرات المتعاقبة ، وأن تسعى إلى تفسيرها بالكشف عن الأسباب المؤدية إليها في صميم الاستعمال اللغوي .

راح هؤلاء النحاة الجدد يقولون العلم اللغوي من جراء الوصفى إلى نوع تحليل ، وكانوا في ذلك مدفوعين بجاذبية المنهج الوضعى السائد ، ولكلهم لم يستطيعوا أن يفلتوا تماما من قبضة السلك التاريخى ، فكانوا أبناء بركة للنحو القرون .

في هذا المناخ للمعرفى ظهرى سوسير مثلا لتلقاه عصره ، وقد شب واكتهل أبنا للغويات التاريخية ؛ فكان في أبحاثه نوعا مقارنا ؛ ومن هنا أدرك المازق المعرفى الذى آلت إليه اللغويات التاريخية بما فيها حركة النحاة الجدد ؛ وعمل هذا الأساس جرد المفاهيم المناسبة لإجراء نقده الأصولى ، وفلك عن طريق اشتقاق ثنائية الآلية والزمانية التى هى واسطة التقدير في كل تفكيره . لكن المهم أيضا أنه أرسى القواعد الأصولية للبدليل الذى نفخ مقولة الزمانية في سلطتها المطلقة من الناحية المعرفية ، وإن ظل البدليل الذى هو الآلية شالويا وراء حلبة المعارف في تصارعها وتكاملها ، إلى أن تصافرت الروافد عليه ليسر على ساحة المعرفة فيسلك بأزمة العلم اللغوي ، ويجر إلى نهجه سائر العلوم بما ولده من رؤية جديدة للظواهر ، هى الرؤية البنوية من حيث هى المركب الفلسفى الذى تحركه الآلية .

وبين ميلاد الآلية على يد سوسير يمر عقدان توازى فيها تولدت البحث اللغوي ؛ حيث نجد على صعيد المقصودات المعرفية (جيسيرش) بمصر هوية الظاهرة اللغوية في مستواها الأدائى ؛ أى عند تحليلها الإنشائية ، فلم يقر إلا بشرعية مستوى الحدث الكلامي بوصفه مقوما للعلم اللغوي .

وبينما كان جيسيرش صدى للتطورة الدرونية جاء (فندوس) صدى لآلام الاجتماع دوركايم ، حيث غامر بالتاريخ عبر اللغة من خلال مؤلفه (مدخل لغوى إلى التاريخ) .

وخلال هذه الفترة كان فرويد يفرغ من أصباق النفس البشرية ، في حين ظهر في الولايات المتحدة عالم من أصل المالى هو (إدوارد سابير) . وقد كان نظرياته شأن في تطوير الساكنات من الوجهة المعرفية ، حيث رسم البحث اللغوي بسمة للمنهج اللغوي على نحو يعتبر ارتباطا بنظرية الاستنباط النفسى عند فرويد .

وعلى صعيد آخر ، تصادف حركة موازنة انطلقت من حقل العلوم الفيزيولوجية وعبرت ميدان علم النفس لتصل إلى علوم اللغة فتنرى تقيضا للتيار اللغوي بعامته ، وكان منشأها على يد الروسى (بافلوف) .

ثم جاء (جون واتسون) في الولايات المتحدة - وهو عالم نفسان - مؤسسا للمذهب السلوكي في علم النفس تقيضا للمذهب الاستنباطي ، ثم كان (بوليفيلد) الذى مثل للمذهب السلوكي حتى تشعب به ؛ فانطلق يؤسس علمه اللغوي على قواعد ما اكتشفه ، بحسب ما أنجزه (واتسون) في البحث النفسى .

وقد لعبت البنوية دورا مؤثرا في هذا المناخ ، حيث تصافرت المعارف في توليد المستحدثات الأصولية ؛ فالساكنات لم تكن إلا إحدى دوائر ثلاث تتقاطع فواصلها مجالات مشتركة ؛ والدائرة الثانية هى النقد الأدبى ؛ أما الثالثة فدائرة البحث في الأجناس البشرية .

وصار التلونين التاريخي لحركة العلم اللسان قائما على تعقب الصيرورة الناجمة التي تحلت لحمة . غير أن المسار المنهجى الذى توخته الساكنات منذ اكتسابها الشرعية المعرفية لا يمكن أن تنضج أعماله إلا إذا تم ربطه بشأنه التاريخي ، وقت مقارنته بالمنهج الذى سلكته المعارف اللغوية قبل بروز الساكنات الحديثة .

ويرى المؤلف من خلال عرضه لمنهج العلم أنه قد سيطر مترعان منهجيان على الحركة العلمية في القرن الماضى ، وهما منزع الوضعى بنواميس الصيرورة التاريخية ، ومنزع البحث عن القوانين للتحكم في نظم الظواهر عبر حركة التاريخ . وهذا ينطبق تماما على العلوم اللغوية ، بل لعل هذه العلوم هى التى استوعبت على أكمل وجهه في ذلك المزيين ، حتى ترأها متصهرين تماما في ميدان البحث اللغوي طيلة القرن التاسع عشر . ومن هنا كان المؤرخون يسمون تلك البحوث - غالبا - بالساكنات التاريخية ، فإن نقدوا سموها الساكنات القلرون .

والحقيقة أن ما أقاض فيه المنسويون من دراسات النحو القلرون ، كشفا للقرابات اللغوية وتصنيفا للألسنة البشرية ، وإحكاما لشجرة الأنساب ، عن طريق التدرج السلال بحثا عن الأصل الأود المصفى ، إنما كان امتثالا لآلية لتصوير بدئى يخص علاقة الإنسان بالوجود والكون والطبيعة والتاريخ ، مما طقت تفكيكه على سطح الوعى الفلسفى والعلمى والاجتماعى ؛ فأنشأ ظواهره هيجل ، وبماضية ماركس ، ووضعية كورت ، واجتماعية دوركايم ، ونظرية داروين .

لقد انطلق رواد الحركة اللغوية في القرن التاسع عشر من حقيقة ثبتت مع نهاية القرن الثامن عشر ، فحواها أن الألسنة البشرية تتغير مع الزمن بالضرورة ؛ وتغيرها يقضى إلى إصلاح صورها بعضها من بعض حتى تتقارب على التدرج هيئتها الأولى كليا . ولأول مرة في تاريخ المعارف اللغوية يحصل التسليم بأن دراسة تغير الألسنة البشرية تمثل علما قائما بذاته ، وهذا ما عمل اللغويون طيلة القرن التاسع عشر على بناء صرحه . ومنذ استقام على الطريق للمعرفى المنهج الذى سبقوه البحث اللغوي في إجراءاته التطبيقية ومستنداته النظرية ، لم يكن اللغويون ليعوا أنه لم يكن إلا منهجا من بين النتائج الممكنة ، وفلكم يقاتروه ، ولم يقاتروا في خصمه بمصطلح يحد ، إنما الذى يبور التصور اللغوي المناسب هو فريديان دي سوسير .

وعند هذا الحد ظهرت مقولة الزمان التى أثبتت مقولة اللغة الأم من غيبات التاريخ . وقد هال اللغويين ما ألوقهم عليه البحث من تعقد الظاهرة اللغوية في تفاعلها مع الزمن ، فإذا كل ما قبل من اللسان الأود المصفى سراب لا يقف . وكل ذلك أكد حقيقة علاقة الإنسان باللغة عبر الزمن . وكما كانت غيبية بعض اللغويين عظيمة حينما ألقوا أن أبحاثهم التاريخية قد حكمت عليهم بنش قبور الألسنة دوما طائل .

وإذا تأكد الوعى هذا المضيق للمعرفى مع منتصف القرن التاسع عشر ظهرت محاولة أخرى على بعض الباحثين اللغويين يعيدون فيها تأسيس علمهم برجاعة قواعد المنهجية وضوابطها المثالية ، وهم في معظمهم من الألمان ؛ حيث نادوا بأن تتجاوز الساكنات التاريخية مجرد وصف

وإذا كان موسيقي مركز الدائرة الأولى ، فإن مركز الدائرة الثانية قد جسمه (جاكسون) ، مثلاً مثل (ليفي ستروس) مركز الدائرة الثالثة .

الفصل السابع (في توظيف المعلم)

وبداية لا يشك المؤلف في أن أهمية الدراسات اللغوية الحديثة لم تتطور إلا منذ دخلت المستخلصات النظرية ؛ حيث الاستثمار في تطبيقات استقرائية ؛ وهي مرحلة تجلّت فيها مناهج تدريس القواعد اللغوية بعمامة ، كما تطور معها أصول التكوين اللغوي ذاته ، بما شمل من تصنيف للدراسات اللغوية اعتباراً بما جد من أبحاث ضمن الشجرة اللسانية العامة .

ومن للملاحظ في هذا الحال أن للدراسات العربية كان حظها أكبر في الجانب النظري ، وذلك اتصالاً بالجانب التعليمي ؛ وتعليم اللغات يتضمن بدوره مظاهر مختلفة ليست من الثوابت في شيء ، ولذا تعلق تفسير العقل الال في تعليم اللغات لاستمالة وضع نموذج رياضي لها ؛ فالنظريات إذا استحصت من الحد الكمي والقياس الترمي تمدر قياسها ، ومن هنا كان على معلم اللغات أن يستثير بما تجده به اللسانيات من معارف علمية حول طبيعة الظاهرة اللغوية .

وتعليم اللغات اختصاص خاص بذاته ، وليس هو جوهر اللسانيات التطبيقية ؛ ولكن إذا أردنا في عوّر تعليم اللغات كل القضايا المتأثرة من التخطيط التربوي والقرارات التعليمية ما يتخذ خروج جلدوان الفصل ، تجلّت شرعية حضور اللسانيات التطبيقية في قضية تعليم اللغات برمتها ؛ فلما كثر هيئتها في علاج المعالجات الكلامية ، أوفى نصص النص الأبي .

إن اللسانيات المعاصرة لم تألف على أساس مبدأ الشمول للمعنى ، وقد حوّلوا الاختصاصات بوصفها لمحا تفكيرياً فرض عنوة ، فلها قد اتصحت حوزة الاكتساب ؛ ما اتصل منها باللغة ذاتها ، وما ارتبط منها بالمعرفة والإدراك جملة . والذي فتح لها السبيل واسعة لولوج جدلية التحصيل بكامل الشرعية العلمية لثلاثة أشياء :

أولها : ازدهار اللسانيات التطبيقية .

ثانيها : بروز علم النفس اللغوي ..

ثالثها : بروز علم التحكم الآلي .

وقد وجدت اللسانيات ما وفر لها شرعية التطرق إلى حقل اكتساب اللغة . وقد حدث ذلك فعلاً عندما عكف رواد اللسانيات التحولية ولا سيما في فرمها التوليدية على استنباط نظرياتهم اللغوية في مطابقة قضية التفكير وعلاقتها بالكلام . وأول ما عكف على قضية الاكتساب علم التربية ، وعلم النفس ، ثم علم النفس التربوي ؛ وهو مزيج من السابطين ؛ حيث يقوم بعملية التحصيل باعتبارها إشكالا نفسانيا .

وأول أبحاث المعرفة يتناول حقول الإدراك إما هو علم اللغة ؛ لأنها

سبل شامل وغير مفيد في كل تحصيل بمعنى واكتساب إدراكي .

فنجاع خطط تعليم اللغات متوقف على كل الأطراف المتصلة بها ؛ وأولها المجتمع مثلاً بالسلطة التربوية ، ثم علم اللسانيات التطبيقية ، فالمعلم المباشر في فصله .

وأول مراتب قضية الاكتساب من الوجهة الدراسية العلية أنه تعلم مباشر لمواضعت اللغة .

المرتبة الثانية في جدلية الاكتساب اللغوي تعين بارتقاء الإنسان من عارسة تلقين اللغة فعلاً إلى وصف عملية التعليم وطرقه .

والمرتبة الثالثة تستل فيها يسمح به الحوض فيها من تطرق أصول يتصل مباشرة بجوهر الركائز التي تقوم عليها اللغة .

لقد كان النحو التوليدية تباراً لسباً ظهر بالولايات المتحدة كرد فعل للمدونة التوزيعية . وصورة ذلك أن البنية في الدراسات اللغوية قد تجرّت في الولايات المتحدة بسمات نوعية تجلّت بخاصة مع مدرسة (بلومفيلد) منذ العقد الرابع من هذا القرن ، حتى أصبحت تعرف في الوقت نفسه بالمدرسة البنوية والتوزيعية والوصفية .

ويعتبر هؤلاء البنويون أن اللغة عاده من العادات تكسب بالمحاكاة والتقليد . أما (بلومفيلد) ومدرسته فقد نبذوا كل عامل نفسي أو لفظي في تقدير الظاهرة اللغوية ، وقولوا كل اعتبار صفوي حتى تفوّا وجود الخطأ في اللغة معيّنين أن كل ما ينطق به الإنسان (صحيح لغوياً) . بينا ركز التيار التوليدية على المستويات القصوى في الكلام وتجهسها التراكيب والجمل ، معرضاً نسبياً عن المستويات الدنيا ؛ وهي مستوى التراكيب والصرف ، ومستوى وظائف الأصوات ؛ إذ يعتبر التوليديون أن علم التراكيب الذي يدرس صياغة الجملة وانتظامها بين الجمل هو الذي يستطيع التفاضل إلى عركبات الكلام .

ويعرف شومسكي اللغة بأنها ملكة نظرية تكسب بالحدس . وإذا كان الإنسان لا يستطيع أن يتكلم باللغة إلا إذا سمع صيغتها الأولية في نشأته ، فإن سماع تلك الصيغ ليس هو الذي يخلق (القدرة اللغوية) في الإنسان ، وإنما هو يقدح شرائعها لحسب ؛ وهذا ما يفسر الطابع الخلاق في الظاهرة اللغوية .

ومن أهمها القضايا النحوية المعاصرة : باب الجملة . وليس من نظرية تركيبية حديثة إلا ولها منطلقات مبدئية تخص دراسة الجملة تعريفها وتحليلها . وإذا ذكرنا أن النحو الصرف يكاد يخلو من نظرية واضحة في شأن الجملة ، ازدادنا تأكيد وصف اللغة العربية من حيث أبنيتها التركيبية حتى يتسنى توظيف اللسانيات في إعادة تصور النماذج التعليمية التي تعتمد في تدريس اللغة العربية سواء لأبنائها الذين اكتسبوا بالأومئة إحدى لهجاتها ، أو لغبر أبنائها الناطقين بالأسنة أخرى^(١) .

إن البحث اللساني اليوم لا يستمد شرعيته إلا من عاولة فهم الظاهرة اللغوية فهما باطنياً عبر إدراك خصائصها الذاتية ، ما يحق لها غايتها الأولى ، ألا وهي الإبداع والدراسة اللسانية بعمامة تمر بمراحل ثلاث :

أ - الدراسة الصوتية .

ب - دراسة الكلمة .

ج - دراسة الكلمة المولدة مع غيرها في أصغر صورة من صور التعبير وهي الجملة .

وقد أشع مفهوم الوظيفة على دراسة الجملة حتى أصبح عصاراً قاراً من عناصر تعريفها ؛ فنحن مطلع هذا القرن أشار (فندريش) إلى أن

حتمت ضبط أساليب استيعابية على غلبة من الأحكام ، مما يمثل به إلى مقتضيات المعرفة الحديثة .

وهناك ردي آخر يرى أن اللغة مؤسسة اجتماعية تحكمها قوانين مفروضة على الأفراد ، تنتقلها الأجيال بضرب من الخصبة التاريخية ؛ إذ كل ما في اللغة واحد ، إنما هو متحول عن أشكال سابقة في الأخرى متحدرة عن أنماط أكثر بدائية ، وهكذا إلى الأصل الأحدث ، أو الأصول الأولية المتعددة .

ولئن اتسمت البنوية الأولية بصفة الآتية فإن لذلك أسبابا ثلاثة : الأول : الاستقلال النسبي لقوانين التوازن بالنسبة إلى قوانين التطور .

الثاني : الرغبة في التخلص من العوامل الدخيلة على علم اللسان . الثالث : أن العلامة اللغوية لما كانت اصطلاحية فإنها لا تتضمن رابطا جوهريا مع قيمتها الدلالية .

وهكذا بدأ واضحا أن العلاقات بين النظام الآن والنظام الزماني تختلف في السائيات كما هي عليه في حقل أخرى حيث لا تشكل البنية اللغوية في طرق التعبير أي بنية وقائية حاملة بذاتها لغيتها وطاقاتها المعيارية .

نخلص من هذا أن السمة النوعية للحدث اللغوي تستل في أنه ظاهرة احتوائية بالضرورة ، وتتجلى هذه السمة على مستويين :

أولها : قدرة اللغة على أن تتبنى ما يصاغ في أشكالها من أنماط قد تتراوح في انتقاعها من السنن المطردة لديها ، وهذا المبدأ الأساسي مثل ركيزة التواتر فيما يعرف بظاهرة القياس في اللغة .
ثانيها : المستوى الذي تتجلى في مساهمة سمة الاحتواء بوصفه طبيعة ذاتية في الحدث الكلاسي ، ويستل في أن اللغة تؤثر للمعل للقدرة على إدراك الشيشين المتقابلين والمتساويين سلبا وإيجابا في نفس اللحظة الزمنية ، في حين يتعدى وجودها بغير المتعاقب ، مثلا كان يتعدى تصور الفكر لها بغير أدوات اللغة .

خاتمة

يخلص المؤلف من كل ذلك إلى أن المطلق المنهجي يحدد الغاية التي يتشدها على الصعيد الفكري والحضاري . ذلك أن منهجه في هذا القطاع للمرق المحدد ، هو الذي يكتفل ضبط الموقف من السائيات بوصفها علما ، ومن رواد السائيات بوصفهم علماء ظورا إلى الآن من طينة غير طينتنا فكريا وإتقنا . وهذا هو الذي يكتفل لنا تحديد موقفنا من ذاتنا بوصفها وجودا حضوريا متجلرا في واسب التاريخ .

كل جملة تحتوي عنصرين مميزين ؛ أولها مجموعة الصور المنصوبة المرتبطة بصوريات في الدهن ؛ وثانيها مجموعة العلاقات المرتبطة لتلك الصور بعضها ببعض . وهذا ما سمح له بأن يستنتج أن الإنسان يفكر بواسطة الجمل . على أنه يشير إلى أن هذه العملية تحدث في الدهن بواسطة آليات مكتسبة بدون أن يصحبها وعي ^(١) .

الفصل الثامن

(في لغة العلم)

يستخدم المؤلف في هذا الفصل بعضا من المصطلحات بخاصة من علم المنطق . فمن مفاهيم المناطق (الجمل والوضع) ، ولكتبها - أيضا - من التصورات اللفظية في كل منجم علمي يتشد بحث الظواهر بوصف بنتها ، أو بتفسير عوارضها ، أو بتعليل وجودها لتعليلنا بنحو الأسباب مرة والغايات مرة أخرى .

ولذا كان الموضوع يختلف باختلاف المادة العلمية ، فإن المحمول دوما وبالضرورة خطاب لغوي ، وإذا كان الموضوع ذاته خطابا لغويا فإن صياغة المحمول عليه تنشئ خطابا حول خطاب ، فتشتق لغة من لغة ، فتكون لغة محمولة على لغة موضوعية .

— واللغة الموضوعية هي النص في المعارف الكلاسيكية وفي الأدب والدين والتاريخ . واللغة المحمولة هي خطاب علم اللسان وعلم الأدب وعلم الدين وعلم التاريخ .

— فالكتابة تحويل علمي للمفرد لسان ، والقراءة تحويل لسان لمولد علمي .

- الكتابة بنية مقولة قاطنة ، والقراءة بنية قاطنة على بنية مقولة .
- الكتابة خطاب مستد إليه ، والقراءة هي الخطاب للمستند .
- الكتابة نص بالوضع الأول ، والقراءة نص بالوضع الظري .
- القراءة بنية حاكية ، والكتابة بنية حاكية وعيها عنها .
- فكل كتابه هي لغة موضوعية ، وكل قراءة هي لغة محمولة .

ومن الجبل أن الظاهرة اللغوية تستوجب طبيعتها التوسل بالتبليغ الاستقرائي أولا وبالذات ؛ فيأن علم اللسان واصفا للحدث الكلاسي المحسوس الذي هو ظاهرة طبيعية ، وفي هذا تكمن أهمية المعرفة السائية .

والسائي إذ يتشد إدراكه للمعالم العامة التي تتيح تأويل الأحداث المستقاة من تحليل اللغات الطبيعية ، يجد نفسه عمولا على نماذج المنهج الاستقرائي بعد استخدامه ليتكامل على منجم الاستنباط ، بالإضافة إلى أن التطبيقات التقنية التي دخلت السائيات مجالاتها قد

الهوامش

● الكتاب صادر عن الدار التونسية للنشر - تونس ١٩٨٦ ويبلغ ١٧٩ صفحة من القطع المتوسط .

(١) هذا معناه أن لتبليغ الحديث في الدرس اللغوي يحد إلى ما يتعارف عليه قطاع كبير من الفلاسفة القدامى في اعتبار الوصفية أساسا لمدى الظاهرة اللغوية ، ونحو الاستعمال هو لمسا التعليل معها ، وذلك في مقابل الجانب المعيارية الذي يحكم القاعدة في الظاهرة ؛ أي أننا عندما نمر أخرى إلى مواجهة ثنائية بين المعيارية والوصفية .

(٢) الحق أن الكوفيين لم يأخذوا الظاهرة التحوية هذا للحد على اعتبار أنها امتراض للظاهرة الطبيعية ، ففي حين كان البصريون يدعون للمعل ويعكونه بتنظيم مباشرهم تنظيلا منهجيا ، جاء الكوفيون بدعوة مضادة يكون الحكم فيها للسابقة لا القاعدة العقلية ، فالأداء المعرفي في كل صوره هو التوضيح الذي يتم التعامل اللغوي من خلاله ، ما حقى لرغبي استبعادهم من العرب والحكم بشروطه ، فمضمار الصور وانحطفا هو الرجوع إلى ما قيل لا إلى ما يجب أن يقال . ومن هنا أجاز الكوفيين القياس على المثال الواحد المسوع ، ويعتبرون اللفظ الشاذ يفسرون عليه ويعتدون عليه الكلام من غير نظر بما ذكر أو قل .

بواسطة مميزات الجنس والحدود والشخص والإعراب ؛ ومن حيث ما يقرأ على أجزائها أثناء التلايف من تقديم ولتخير ، وذكر وحذف ، وإسقاط وإظهار ؛ ومن حيث تنبؤها حسب أحوال الاضمار كالألفاظ والنفي والتوكيد والمرضى والتخصيص والنفي الخ . ومن حيث كونها بسيطة ومركبة ومقطعة . (انظر : الألسنة العربية ١ يكون طبعان - دار الكتب اللبنانية بيروت سنة ١٩٧٢ : ٢٤ ، ٢٥) .

(٦) لا يخرج كلام فخرى عن هذا عا قدمه عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم ؛ من أنه نظم لما يدور في الذهن من معاني وأفكار . وهذه الحركة الذهنية تنعكس في صورة ألفاظ وكلمات متحركة أو مكتوبة ، والتكلم لا يقصد بكلامه إضافة معاني لفردات ، وإنما يقصد إضافة ما بين الفردات من علاقات خلقها النحو بإسكانته التركيبية ، فالتفكير هو تفكير بالجميل وفي الجميل .

« وكيف يتصور وقوع قصد إلى معنى كلمة من دون أن تريد تعليلها بمعنى كلمة أخرى ؛ ومعنى القصد إلى معنى الكلام أن تعلم السامع بها شيئا لا يعلمه . ومعلوم أنك ألياً للتكلم لست تقصد أن تعلم السامع معنى الكلمة لفردة التي تكلم بها ، فلا تقول : خرج زيد . لتعلمه معنى خرج في اللغة ، ومعنى زيد ، كيف وعلم أن تكلمه بلفظ لا يعرف هو معناها كما تعرف ، ولهذا لم يكن الفعل وحده من دون الاسم ، ولا الاسم وحده من دون اسم آخر أو فعل كلاً ما » .

انظر : دلائل الإحصاء - عبد القاهر الجرجاني - شرح وتعليق عماد عبد الحميد خطابي - القاهرة ط سنة ١٩٦٩ : ٣٧٥ .

(٣) تعرض البلاغيون العرب لأنواع الدلالات من خلال مباحث علم البيان الذي يبحث في كيفية إيراد المعنى الواحد بطرق عدة . فالتعرض لأنواع الدلالات يؤكد أنه لا شبهة في أن اللفظة متى كانت موضوعه مفهوم ففهوم يمكن أن تدل عليه من غير زيادة ولا نقصان بحكم الوضع ، وتسمى دلالة المطلقة ودلالة وضعية . ومعنى يمكن لفهمها ذلك تعاقب مفهوم آخر يمكن أن تدل عليه بواسطة ذلك المتعلق بحكم العقل ، سواء كان ذلك المفهوم الآخر داخل في مفهومها الأصل كالسقف مثلاً في مفهوم البيت ؛ ومعنى هذا دلالة تضمن ودلالة عقلية أيضاً ، أو خارجاً عنه كالحائط عن مفهوم السقف ، وتسمى هذه دلالة الالتزام وعقلية أيضاً . ولا يجب في ذلك التعلق أن يكون عما يشبه العقل ، بل إن كان ما يشبه اعتقاد المخاطب ، إما يعرف أو لا يعرف ، يمكن التكلم أن يعلم من عقله ذلك في صحة أن يتقبل فحتم من لفهم الأصل إلى الآخر بواسطة ذلك المتعلق . انظر : مفتاح العلوم - السكاكي - دار الكتب العلمية - بيروت : ٤٠ ، ٤١ .

(٤) وهذا هو موقف السكاكي أيضاً من الدلالة الوضعية ؛ لأن المتعلق إن كان عللاً بالمواضع استغناء فائدة ضرورية ، وإن لم يكن عللاً لم تكن هناك استغناء أصلاً . ومن هنا لم تكن الدلالة الوضعية قابلة للتفاوت ؛ بل هي دلالة تصليقية فيها العلامة مع ما تدل عليه حتى (انظر مفتاح العلوم ، ص ١٤٠) .

(٥) لقد اهتم النحاة والبلاغيون العرب اهتماماً بالغا بالجملة من حيث بنيتها التركيبية والدلالية ، بل إن اهتمامهم بالقرود لم يكن إلا لأنه جزء مكون للجملة ؛ فانصببت الدراسة العربية على الجملة من حيث ترابط أجزائها



رسائل جامعية

عرض لرسالة الدكتوراه المقدمة من

الباحثة غراء حسين مهنا

إلى كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، قسم اللغة الفرنسية وأدائها
والرسالة بعنوان : « شعر المقاومة منذ الحرب العالمية الثانية »

[دراسة لغوية لبعض النماذج باللغة الفرنسية]

عرض : غراء حسين مهنا

الألفاظ والمعاني المترادفة ، مما جعل الباحثة تقسم بدواسة ظاهرتين : الترادف أو التكرار ، والتناقض ، وكلاهما يلعب دور مهما في شعر المقاومة . وأخيرا تدرس الصور الشعرية والرموز . إن هذه الدراسة تهدف إلى وضع النقاط على أهمية الكلمة ، ونطلقنا على سرها ؛ كيف يمكن التعبير عن أيديولوجية ما بواسطة الكلمات ؟ كيف يكون للشعر قوة الدعوة للحركة ؟ وما دوره في الصراع مع العدو ؟ إن الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية قد غيرت من ظروف الشعر ، فكان حتما عليه في حقبة ما ، لئس فيها الوطن عزما ومحتلا ، والإنسان مهزوما خاضعا ، أن يراجع نفسه .

وفي الجزء الأول : الشعر والمقاومة : تقوم الباحثة بدراسة العوامل التي ساعدت على نشأة شعر المقاومة ، وظروف نشأته ، بعد الحرب العالمية الثانية في كل من فرنسا والجزائر .

لقد وجدت في منتصف هذا القرن - في بدايه الثلاثينات ونهاية الخمسينات - حركة ازدهار شري لعب فيها شعر المقاومة دورا

مختلفين ؛ ويقتصد من ذلك المقطرة بين بلعين تعرضتا لحادث تاريخي واحد هو الاحتلال ؛ واستعملتا لغة واحدة للتعبير . وتلعب فرنسا دورا مزدوجا ؛ فهي البلاد المحتلة (في أبنم الاحتلال الأتلي لها) ؛ وقوة الاحتلال (في الجزائر) في آن واحد .

وقد فضلت الباحثة دراسة الشعراء الأكثر إنتاجا وشهرة : لويس أرابزون ويول إليوار (فرنسا) ، ومالك حداد وهنري كبريه (الجزائر) .

ولاسباب منهجية بحث ، رأت الباحثة أن تقتصر الدراسة على تحليل اللغة ؛ فتطلق من الكلمة والتعابير والألفاظ لتسرح أيديولوجية شاملة ، وتتصرف على الطريقة التي تؤثر بها الأحداث السياسية والاجتماعية في اللغة .

ولقد انتهت الباحثة - نتيجة للدراسة الإحصائية التي قامت بها - إلى أنه توجد كلمات وألفاظ أساسية تكرر كثيرا (الكلمات المفتاح) ؛ ويرتبط هذا التكرار بالمعنى العام للفصائل . فكلمة إنسان ولرض مثلا ، تجمع كل واحدة تحتها عددا من

يهدف هذه الدراسة فيها تقول الباحثة إلى بيان الدور الذي يقوم به الشعر في حياة الشعوب ، فها هو إلا مجموعة من الجهود التي يبذلها شعب ما في مجال الفكر ليصف أحلامه ويعبر عن آلامه ويشدد حبه .

هل أساس أن لبيب و المعركة ؟ هو لبيب ملتزم - فالعمل الأدي يصور المجتمع ، والشاعر ما هو إلا صوت شعب ..

فالشعر يغير في كثير من الأحيان من لونه وشكله ونقضا لا حيايات للمجتمع الذي يعيش فيه . . وكثيرا ما أثير هذا التساؤل : هل يجب أن يجمع الشعر لحنى ما ؟ وهل يجب أن تكون له رسالة وأن يكون له هدف ؟

وترى الباحثة أن الحقبة التي اختزلتها موضوعها للدراسة ؛ وهي حقبة المقاومة الفرنسية إبان الاحتلال الألماني ؛ وحقبة المقاومة الجزائرية أثناء حرب الجزائر ، تسمح بدراسة العلاقة بين الإنتاج الشعري والحقبة الجماعية . ولأن الفصائل موضوع للدراسة كتبت كلها بلغة واحدة هي الفرنسية ، فقد أمكن للباحثة من معرفة التغيرات الداخلية التي تصيب اللغة نتيجة لا متراج حضورتين

الفصل الثاني الأرض : تنمى كلمة الأرض بالنسبة لكل من حداد واليورال الوطن - الأم ، ويعبروها صفات إنسانية ، فهي تسمع وترى وتحس ، كما أنها غلباً أرض خصبة ؛ مزروعة .

والأرض هي الأم الحانية ، هي الصلوة العظوة ، هي ذكريات الطفولة ، هي الدار والأهل ، هي المرأة الحبيبة لأوامم : « بلدى ، أمى لها نفس الوجبة » (هنرى كرىه) ويضيف كرىه :

« لم أعد أعرف

من هي الجزائر

أمى أو الوطن

الشعلة أو أنا نفسى

حتى اليوم الذى رأيت فيه

أن كل ذلك يشابه »

ولكن الأرض ليست فقط فرنساً أو الجزائر ، ولكنها أيضاً مفرد ، سيول - الهند الصينية ؛ كل بلد يتصل ... هي أيضاً أسبانيا ، بلد لوركا .

أما الأرض بالنسبة لكريه فهي **Blida** : (باييدا) بلدتها المفضلة ، هي البلد الأم ، هي الجذور والأصل ، هي الطفولة ، هي الميلاد ، هي الشعب ، هي الثورة ، هي النضال ... هي كل ذلك مجتمعاً .

وتمثل الأرض بالنسبة لأرابون العاصمة « باريس » . وهي لا تمثل العاصمة فقط ولكنها صورة ورمز للوطن كله في ظل الاحتلال .

فبعد الفريضة واحتلال الألمان لباريس ، عانت العاصمة أبداً قاسية صورها اليورال في ديوانه "Les Ames de la douleur" فيريس جالمة ، تشكو من البرد ، تلبس الملابس البالية وتنام وهي واقفة ... ولكنها لن تستسلم لليأس طويلاً . وأصبحت يافس الموضوع الفرنسي لشعر الثغرين وخاصة أرابون ، ولم تعد باريس مدينة بل كانتاً حياً يعيش مأساة شعبه .

وتمثل باريس بالنسبة للجزائريين بلد الحرية والإخاء والمساواة ، فهم يفرقون بين العدو ، المحتل ، الغاصب والبلد الذى عاشوا فيه وتعلموا فيه الحب والحرية .

ففرنسا وجه مزدوج : فهي فرنسا

الشعب (أو الإنسان الجمع)

إن كلمة « شعب » تعنى :

— إما سكان بلد ما .

— أو جزء من هؤلاء السكان ؛ أى الطبقة الشعبية .

ونجد في شعر المقاومة ذكراً لجميع الأعمال التى يقوم بها الشعب من صيد وقتال وزراعة ؛ فتجد العامل والفلاح والمحارب والجندي والحياز والتاجر إلى آخره ... وهي طبقة شعبية عاملة ، نشيطة خاضعة ولكنها تمثل قوة في وجه المحتل .

وغالباً ما تكون كلمة « شعب » مصاحبة لبعض من صفات الملكية يدل على الانتباه للجماعة ، ويكون الشعب أحياناً قوياً ، وحرراً ، « نبيلاً » ، « طليعاً » ... وأحياناً أخرى « فقيراً » ، « خاضعاً » ، « غريباً » ، « حيساً » إلى آخره ...

ونجد في شعر المقاومة تدوياً من « الأنا » الفردية إلى « نحن » الجماعية : أنا = نحن . ويتدمج الفرد تلقائياً في الجماعة ويصبح الشاعر قلداً لشعبه . كل شيء يزودج ، يتكاثف :

فريد وأقول أريد

أقول تريد ونحن تريد « (إليور)

ويتبنى « الأنا » فرديته ليصل إلى العالمية لأن « كل الناس لكل الناس » ، فغوة الفرد في اتحاد مع الجماعة ، وما أن الشعب يملك القوة والمد فهو يستطيع أن يتصر على العدو بسهولة ويسر . ويتطلع الإنسان إلى أخيه الإنسان في أنحاء العالم ، ويوجه نداه إلى شعوب العالم ليشركوا في الأحداث التى تحيط بهم ، ويروا ما يدور حولهم ، ويظلمون إلى « الإنسان الجليد » فى الوجه الإنسانى والتصرف الإنسانى . ويرتبط هذا النداء السلمي للإخاء والحب بنضال الشعوب من أجل الحصول على حريتهم .

ويظل الإنسان بعبوه وميزاته ، عبداً كان أوسيداً ، مختلاً أو غاصباً ، حراً أو خاضعاً ، مركزاً لشعر المقاومة وعلماً أساسياً في تكوينه :

« لم نحارب فقط من أجل علم ولكن حاربنا أولاً من أجل إنسان : الإنسان »

(مالك حداد)

المحاربة) ، (قلب الأطفال (الساذج) ، أو بشيئة عجمية و قلب الصمت - قلب للكلمات) ، وأحياناً أخرى يشابه ملموسة (قلب للمحيط - قلب لشجر الزيتون) .

وهو في الغالب قلب « قديم » ، « عتيق » ، « قتل » ، « ساذج » ، « مظلم » ، « عظم » ، « مزروع » ؛ فالصفات المصاحبة له تنص من قيمته وتدلجته . ونادراً ما يكون « جبلاً » ، « إنسانياً » ، « صافياً » ، « أو حساساً » .

ويرتبط القلب عادة بالمكان (شارع قلى - طريق قلوبنا) ؛ ولكنه مكان مغلق ، ضيق (الحدائق المغلقة في قلوب عاصمة بالاسور) (أرابون) ويرتبط عادة بالزمان :

« هنا يرقد قلب شبيه بالزمن

يموت كل لحظة من اللحظات القاسية » (أرابون)

كما يرتبط بالشجاعة والإقدام والموسيقى ، وبالطبيعة . وكثيراً ما تكون له صفات إنسانية ؛ فهي وتنام ويحج ويصعب ويفقد عقله ...

وكما يرتبط الجسم الإنسانى بشعر المقاومة ، يرتبط به أيضاً كل ما يخص الإنسان من حواس وكلمات وأفكار . فنجد بكثرة الألفاظ ترتبط بالاصوات ، سواء كان صوت الإنسان أو الحيوان أو حتى صوت للموسيقى (صوت - أجراس - ضوضاء - صلح - هتاف ...) . حتى الصمت يعنى الاستماع إلى صوت إنسان آخر ؛ فهو صمت الوجود ، الملازمة للاستماع ؛ فيغد بذلك سلبته والصمت هو صمت العيون التى تتكلم والقلب الذى يهوى .

وللموسيقى أهمية خاصة ؛ فهي كلمات التفتاة التى تنمى ، والطيلة التى تتلى ، والأورج السلى يكي ، والمجسلس السلى يتحدث ... الإنسان إذن هو مركز هذا الشعر ، بجسمه وصوته ، وأيضاً بحواسه الخمس : الشم : الرائحة - عطر ... ، السمع : يستمع - الطوق ، يذوق - طعم ، اللمس : ولكن النظر هو أهمها جميعاً ؛ فنجد تدوياً من الركن الواضحة إلى عدم الإبصار أو العمى .

الاحتلال ، وهي أيضاً فرنسا الثورة وحقوق الإنسان .
أرض ، بلدا ، باريس ثلاث كلمات ذات طابع إنساني ، ثلاث رموز للحب والوطن . ويظل الإنسان مركزاً ومحوراً لهذا الشعر سواء كان الشعب أو قوة الاحتلال أو حتى الأرض : « الإنسان هو وطني » (مالك حناد)

الجزء الثالث : دراسة اللقطة : الترادف والتناقض .

الفصل الأول : الترادف أو التكرار :

يعد الترادف أو التكرار من خصائص شعر المقاومة ، ويكون أحياناً ترادفاً شكلياً أو صوتياً أو خطياً . وفي جميع الأحوال له وظيفة مهمة ، هي التغريب بين القصيدة والأغنية مما يساعد على سهولة حفظها وترديدها . كما أن عامل التكرار يلقي ضوءاً أكثر على الكلمة ، ويساعد على التحول من « القول » إلى « الفعل » .

الفصل الثاني : التناقض :

يشوم شعر المقاومة على الرقص وصل التناقض ، فمقاومة العدو تقي وجود قوة عكسية تواجهه وترفضه . وهذا التناقض في المضمون ينطبق أيضاً من حيث الشكل :

فإنسان يكون محلاً أو قوة احتلال ، يكون فرداً أو جماعة ، والأرض تكون محلة أو متحصنة ، والزمضان يكون للماضي أو الحاضر أو المستقبل ، والعالم يكون علناً جديداً أو قديماً . كل كلمة تتطلب وجود عكسها : حياة / موت ، نور / ظلام ، نيل / ليل ، حب / كراهية

الجزء الرابع والأخير : دراسة للصور الشعرية والرموز .

معظم الصور الشعرية في شعر المقاومة رمزية ، فالنبات (الشجرة - الجذع) هو الشعب الذي يقاوم تيار المستعمر . والحبيون يكون أحياناً رمزاً للمحتل (اللب - النسر - الوحل) ، وأحياناً رمزاً للشعب (الحمل - الطيور) .

كما تقوم بدراسة رموز الألوان والعناصر الأربعة :

- الهواء (الرغبة في التحرر من الاستبداد والظلم) .

- الماء (يمثل الشعب الطوفان الذي يفرق كل شيء لملءه) .

- النار (تارة نار الظلم والعبودية ، وتارة نار الأمل ، أي الضوء الذي يبدد الظلام) .

- الأرض (السوطن - المرأة : الأم أو الحبيبة) .

وهكذا فإن الشعراء الفرنسيين والجزائريين تعرضوا لحشد تراثي واحد ، هو الاحتلال ، واستعملوا لغة واحدة للتعبير وهي الفرنسية ولذلك نجد في قصائدهم وحدة في الفكر والإحساس والشعور ، فهم يستعملون الصور الشعرية نفسها ، والرموز نفسها ، وتقريباً الألفاظ والتعابير نفسها . ويرغم تأثر الشعراء الجزائريين بشعر المقاومة الفرنسي وقراءتهم له ، إلا أنهم احتفظوا بطابعهم القومي وأصالتها .

وأخيراً فإن الباحثة ترى أن شعر المقاومة لا يمكن اعتباره بأي حال من الأحوال حقبة مغلقة أو مؤقتة لا تحسب في تاريخ الشعر ، كما اتهمه البعض بأنه فترة أفعال وقتية ماتت بانتهاة الأحداث التي ساعدت على خلقها .

والكليل على ذلك أنه ما زال يقرأ ويدرس وينشر حتى اليوم . ولم يكن شعر المقاومة

رفضاً فقط (سواء كان رفضاً للاحتلال أو رفضاً للأشكال الشعرية السائدة آنذاك) ، ولكنه أيضاً وقبل كل شيء - كان

يعبر عن الأمل والإنقاذ ، فهو نداء سلمى لشعوب العالم كله ، وإنسان بمولد « الإنسان الجديد » .



ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر في الشعر العربي*

سعيد بحيري

لا شك أن بعض الدراسات الحديثة الجادة في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، قد بحثت روحاً جديدة في قضية شائكة من قضايا الشعر العربي أوشك أن يطويها النسيان . ولا يرجع السبب في ذلك في رأيي إلى تقاصر أصحابها ، بل إلى وجوده دروباً ، والصعوبة الشديدة المتصلة في كيفية الإضافة أو التثنية في بنية شائع أسمهم فيه علماء الفاضل حل مدى أجيال متعاقبة . بيد أنني وجدت أنه من الضروري بعد دراستي لهذه الأعمال أن ألي دعوة زملائي في كتابة بعض ملاحظات حول هذه القضية .

وكان الرجز هو المرحلة التالية . ويرى بعض الباحثين أنه أسلم الوزن الكمي في العروض العربي وليس بداياته فحسب ؛ فيرى هومر أنه من الرجز ذي التفعيلة المتكررة يمكن أن تنشأ الأبحر ذات التفعيلة الواحدة أيضاً ، مثل : السريع والكمال والمزج ، وذلك قبل أن يعرف للشاعر المزاجية بين التفعيلتين أو اعتماد الأذن السماع لها ؛ إذ إن ذلك يحتاج إلى مرتبة تالية من التصغير^(١). وهذا يعني أن الرجز يمثل المرحلة السابقة للشعر الكمي مباشرة ، وأن البحور البسيطة هي للكونية من تفعيلة واحدة متكررة منشآت أولاً ثم نشأت الأبحر المركبة بعد ذلك . وبهذه هومر إلى أن أقدم البحور التي نشأت عنه السريع والكمال والمزج ثم الوافر ثم البسيط والطويل والمتقارب والمخفّف ثم للتسرح (ويرى أن تكونه غريب) ، ثم الرسل والمديد . . الخ . على حين يرى جولدمتسهر أن الرجز هو أصل الشعر العربي الذي تطورت عنه البحور الأخرى . وهو يقي نظريته على أن الرجز كان يقضي في جميع أجزائه ، لما البحور الأخرى فلم تكن تقضي إلا في آخر كل بيت أو شطره إن كان البيت مصرعاً^(٢) . غير أن ثمة رأياً يعود إلى مرحلة أبعد من مرحلة الرجز ؛ فالخدياء - كما يقول د . عون عبد الرؤوف - التي كان كمالاً أصلاً في نشأة الرجز ، بما أوجده من الجوهر الإيقاعي النتم ذي التفعيلتين والنبر على آخرهما ، يمكن أن يكون سبباً في نشأة غيره من بحور الشعر وبخاصة الصافية منها^(٣) . ويدعم رأيه بالاستناد إلى حركة الدابة ؛ يقول : إننا الاعتماد في هذا - فيما أرى - على حركة الدابة السريعة المحركة أو

إن السؤال الجوهرى هنا هو هل بعد الشعر العربي شعراً كميّاً أم كيفياً ؟ ذهب الدارسون للرد على هذا السؤال مذاهب شتى أعرض لها هنا في إيجاز شديد حتى تتضح جوانب القضية . فقد ذهب المستشرقون إلى أن تفسير العلاقة بين النبر والكم تكمن في تطور الشعر العربي من النبر إلى الكم ؛ وهذا يعني أن بدايات الشعر العربي كانت نبرية ثم تطور بعد ذلك تطوراً شديداً في اتجاه الكم . ولكن كيف حدث ذلك ؟ متى ؟ إن الشكل النهائي للشعر العربي الذي وصل إلينا يمثلنا في حيرة ؛ إذ إن ثمة فجوة واضحة بين المراحل الأخيرة للشعر في اللغات السامية وبدايات الشعر العربي . ولكن ذلك لم يجعل دون محاولة المستشرقون لمس بدايات في التفوش ، ولكنهم عانوا بالقضية إلى الجذور ؛ فبدأوا بدراسة الشعر في اللغات السامية الأخرى ابتداءً ، وخلصوا إلى نتيجة أساسية وهي أنه نرى فيها ؛ فانقلوا إلى التفوش والمخدونات والأسجاع ، وبدايات الرجز ، ولا حظوا أنها نبرية كذلك ، واجهدها في محاولة إظهار أن الأسجاع القديمة التي كانت تستخدم لازمة صارت تستخدم بوصفها جوهرها إيقاعياً في الشعر العربي الكمي (سيأتي الحديث عنه فيما بعد) بطريقة منتظمة على مسافات زمنية متساوية ، نتيجة لالتزام بيت الشعر بعدد معين من المقاطع الكمية .

* يتلقت هذا البحث بالقضية المتارة في المدة السابق (الرابع الأهم - رابعت)
والمتصلة بمشكلة دور النبر في الشعر العربي .

محور الدراسة التي أعرضها بعد قليل هو أن ثمة جوهر لإيقاع ، يتكرر قبله عدد معين من المقاطع أو بعده بصورة منتظمة ، هو الأساس في نشأة الأوزان الكمية العربية التي تختلف فيها في عدد هذه المقاطع الصوتية المحلية بين جواهر الإيقاع المذكورة^(١) .

ويلاحظ هنا أن الباحثين المحققين قد عثروا في دراستهم لموسيقى الشعر العربي بالمقاطع والإيقاع والبر ، وإن كان الاختلاف بينا بينهم . ولكن القطع كان هو للمدخل إلى دراسة جديدة ، يقول د . شكري حيد : لا جرم تحول السلاسون المحشون إلى « المقاطع » ، وروا أن هذه الوحدات المستعملة في تحليل الأصوات اللغوية على اختلاف اللغات هي أصل ما تنقسم إليه التفاعل ، وقد هيا لهم اتخاذ المقاطع أساس الأوزان العربية وصفاً جديداً للعروض العربي يكشف عما فيه من مراعاة النصب^(٢) . وإن كان يرجع أن العروض العربي عروض كمي يقوم على التزام ترتيب معين ونسب ثابتة بين المقاطع الطويلة والقصيرة . . فثمة قد وقف أمام سلامة الورد ، فالعروض التقليدية كما يقول - لا يبين لنا الأساس الموسيقي المصون لاشتراط سلامة الأوتاد ، واقتصار الزحاف سواء كان بالحذف أو التثقيب ، على نواحي الأسباب^(٣) . وهو لا يكتفى بذلك بل يثيره الزحاف كما أثاره الورد لخصر الأساس الإيقاعي للوزن ، يقول : ويبنى الإشكال غير المقصود العروض أنه لا يجوز حذف شيء من الورد . ومع أن الورد لا يتألف من المقطع المنصور فحسب ، بل من مقطع قصير قبله أو بعده متصل به ، فإن قصير علم جواز الحذف بالنبر قد أتاه جانياً من المشكلة على الأكل ، إلا أن بحث الزحاف ليس إلا فرعاً عن أسباب معرفة الأسس الإيقاعية للوزن . وهذا الأسس لا يزال غامضاً في تفسير متداولاته لم يستطع أن يبين العلاقة بين الورد والكم بعد أن أقر وجودهما معاً في الشعر العربي^(٤) . وقد تبنى خليل في دراسة للوزن في الشعر العربي فكرة الورد ، وتبنى الكور أبو ديب في البنية الإيقاعية للشعر العربي فكرة التواتين الإيقاعيتين ؛ السبب والورد ، كما نشير إلى ذلك فيما بعد . ولكن أرى أنه من المستحسن أن أعرض لطريقة المشتريين في دراسة العروض العربي على أساس الأقدام ، قبل الانتقال إلى جوانب أخرى للفضية فهناك حصة أقدم :

القدم الأولى : إياب (Iamb)، وتضم (الرجز والسريع والكامل والوافر) ، وتكون من : مقطعين قصيرين + مقطع طويل .

القدم الثانية : أنتيباستك (Antipast)، وتضم (الرجز) ، وتكون من : مقطع قصير + مقطعين طويلين + مقطع قصير .

القدم الثالثة : أمفيراخية (Amphirachia)، وتضم (المشارب والطويل والمضارع) ، وتكون من : مقطعين قصيرين بينهما مقطع طويل .

القدم الرابعة : أنابستية (Anapest)، وتضم (المشارك والبسط والنسرح والمقتضب) ، وتكون من مقطعين قصيرين + مقطع طويل .

القدم الخامسة : أيونيه (Ionia)، وتضم (الرمز والمليد والمختف والمجنت وتكون من مقطعين قصيرين + مقطعين طويلين)^(٥) .

بطريقتها - وعلى يد الشاعر في محاكاة هذه الحركة : تأليفاً يبدأ بحركة القدم البسيطة ، وأحياناً يبدأ الحدا من نقل القدم اليسرى بالنسبة للثقة ، أو يبدأ مع حركة الحيل البطيئة أو السريعة ، أو يبدأ في وسط الحركة . وهكذا يمكن أن تنشأ هذه الأوزان حياً باختلاف استعمال الجواهر الإيقاعية المزجج ، ومدة الفصل الزماني بينه وبين ما يليه^(٦) . فالشعر العربي الكمي قد ورث إذن عن الشعر النبري والأسجاع جواهر الإيقاع والثقالية . وقد أكدت دراسة التفويض العربية ثم التصوص للمسجوعة أيضاً أن الكيف هو أساسها ، ولوحد أن الوزن لا يتنظم فيها إلا باتخاذ الوزن الكيفي مقبلاً . ويقول د . عوني أيضاً : ويلاحظ في الأسجاع انتهالها بالقافية التي صارت أساس الشعر العربي العمودي ، ووجود لازمة إيقاعية بكل بيت تقريباً ، وهي التي تحفظ للأسجاع إيقاعها المنظم ، وإن كانت لا تأل بصفة مضطربة ، ولا بعد مسافات زمنية متساوية الطول ؛ ونحن هنا نتولى مقطعين بصورة متلازمة أولهما قصير ، والأخر متوسط منبور^(٧) .

ويلاحظ هنا محاولة تلمس هذا الجواهر الإيقاعية الذي سمي بالورد في التصوص القديمة إذ عليه معمول النبر - كما سأل في بعد - في نظرية خليل . ولكن ما سبب هذا التحول من الكيف إلى الكم ؟ أو كيف تطور الشعر العربي من مراحله الأولى (مع ملاحظة إصرار غالبية المشتريين على أن أقدم نظام للشعر العربي هو الرجز ، وما هو إلا سبع منظوم مفتي) إلى ما وصل إليه من أوزان عروضية كمية ؟ وقد نظرنا في تفسير هذه التقلية إلى طبيعة الحركات في اللغة العربية من جانب ، وإلى الحيلة البدوية الرثية للشاعر من جانب آخر . فللسبب الرئيسي صندوق إذن يمكن في قلة عدد الحركات القصيرة والطويلة في اللغة العربية المشتركة كل نحو أدى إلى تحديد عدد الضوابط المقطعية الصوتية التي يمكن أن يستعين بها الشاعر في النظم ، فضلاً عن الحيلة البدوية الرثية التي يجهها الشاعر بالقياس ، وفلك بتأثيرها في إيجاد الجواهر المزجج للكون من مقطعين والنبر على تاتيهما (ب ٤) ؛ وهو الجواهر الموجود في جميع الأوزان العربية ، وهذا ما ورثه الشعر العربي الكمي عن سلفه النبري وعن الأرجاز القديمة والسجع^(٨) . وقد لخص هارتمان آراء المشتريين في تفسير اختيار العرب لأوزانهم العروضية الكمية ، وهي لا تخرج في مجموعها عن الربط بين الشاعر والبيئة والتكوين النفسي ، أو بين الشعر والفنائه^(٩) . وهكذا تبقى المحلقة الأساسية للانتقال في الشعر العربي من الكيف إلى الكم مفقودة . ولست محولات تلمس النبر في جواهر الإيقاع والثقالية سوى جهود تحتاج إلى نظر ومراجعة . ولا يمكننا أن نلقى بالرد على الرواية والرواة ، إذ لا نملك شواهد كافية لإدانتهم ، فالشعر الذي وصل إلينا رواية وشائفة تام البناء ، ولا يبين عن المحاولات الأولى التي مر بها مسبقه قبل أن يصل إلى هذه الصورة الكاملة ، ولا ندرى - على التحديق - إن كانت الرواية هي السبب في فقد ما قبله فقلة الحفاظ والرواة على الاحتفاظ به في ذاكرهم أو انصرافهم عنه لقلة جدواه بالنسبة لهم ؛ فهم ليسوا مؤرخين ولا يحسنون للتاريخ ، وإنما يحسنون إلى رعاية ما يحسب الناس ويعطرون له . ومن الذي يطرب لمحاولات بدائية لم تقرب بعد من الكمال والجسمان اللغوي الذي يتشون^(١٠) ؟

وسواء كان الرجز أم غيره هو الأساس في نشأة الشعر الكمي فإن

١ - المقاطع والوزن :

هذا المدخل الذي أتاحت - كما أشار الدكتور شكري حيد - دراسة جديدة ، قد عول عليه للشرقون إلى حد كبير ، ثم تباه من بعدهم الباحثون المحنتون ، كما في موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس ، إلى حد أن باحثاً معاصراً عد رصده التحليل الضمليات للكونة للأوزان قائماً على إحساس بمسألة اللغظ ، يقول الدكتور السيد الجراوى : برغم أن الخليل بن أحمد - مثل غيره من اللغويين القدماء - لم يستعمل مصطلح المقطع أو النظم المقطعى ، فإن رصده للضمليات للكونة للأوزان يمكن أن يكون قائماً على إحساس بمسألة المقطع هذه^(١) .

فالوزن يقوم على تتابع عدد من المقاطع القصيرة والطويلة . كما أنه يمكن القول بأنه هو النشط الأساسى للمقاطع المتبورة وغير المتبورة^(٢) . والنظام المقطعى للغة العربية ينقسم الكم الزمنى تقسماً دقيقاً ، فالمقطع يتكون عادة من صامت وحركة أو أكثر من صامت وأكثر من حركة . وتشكل الحركات الثلاث القصار ونظيرتها الطوال نواة المقطع ، أى أنها أساس المقطع الصوتى للوضوح الشديد من ناحية السمع ، يقول الدكتور أنيس : وأساس المقطع الصوتى عند علماء الأصوات أنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضع في السمع من البعض الآخر ، وظهر لهم جلياً أن أوضع الأصوات تلك هي التي تسمى الحركات : القصيرة منها كالفتحة والضمة والكسرة ، والطويلة كأنها المد وياه للمد والواو المد . . . وعلى هذا فالمقطع الصوتى عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكثفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة^(٣) ، أو هو مجموعة من الأصوات التي تمثل قاعدتين محصران بينهما قمة^(٤) . وعلى ذلك ينقسم أجزاء المقاطع إلى أصوات (أو أجزاء) لا تفصل إلا قماً (الحركات) ، وأصوات (أو أجزاء) لا تفصل إلا اقواعد (الساكنات)^(٥) . المقاطع إذن وحدات تركيبية أو أجزاء تحليلية يمكن أن يحمل الوزن على أساسها . ولا جدال في أن هذه النظرة لا تختلف عن نظرة العروضيين العرب إلا في الشكل فحسب ، وقد صرح عدد من الباحثين بذلك بدون مداورة . ولقد بنى العروضيون العرب مفاهيمهم طيفاً لهذه النظرة كما يبدو ، حيث نظروا إلى المقاطع بوصفها خفقات صلبة أو وحدات إيقاعية أو شيئاً له هذه الطبيعة ، ووصفوا النظام الإيقاعى العروضى باستخدام الاصطلاحين (حركة) و(ساكن) ، ووزموا إلى الحركة بشرطة وإلى الساكن بدائرة ، واعتبروا بثلاث إمكانات لإقاعية تنحى كما يلي :

(-) وتدل على ما يساوى (ص ع) .

(- ٥) وتدل على ما يساوى (ع ع) ، (ص ع ص) ، (ص ع ع)

(- ٥ ٥) وتدل على ما يساوى (ص ع ع ص) ، (ص ع ص ع ص) .

غير أن المقاطع في العربية قد اختلف الباحثون في تصنيفها بين الإيجاز والإطناب ؛ فقد ذهب بعضهم إلى تقسيمها إلى أنواع معينة ، وهي :

١ - المقطع القصير المفتوح : صامت + حركة قصيرة (ك) .

٢ - المقطع الطويل المفتوح : صامت + حركة طويلة (با) .

٣ - المقطع الطويل المغلق : صامت + حركة قصيرة + صامت (بل) .

٤ - المقطع المغلق في الطول : صامت + حركة طويلة + صامت (دالة) .

٥ - المقطع المغلق بصامتين : صامت + حركة قصيرة + صامت (دمشق^(٦)) .

فالمقاطع إذن هي : ص ح ، ص ح ح ، ص ح ص ، وهي المقاطع الأساسية الشاملة التي تشكل جزءاً كبيراً من تركيبات الوحدات اللغوية . أما المقاطع : ص ح ص ، و ص ح ص ص ، فهي مقاطع نادرة ، ترد في مواضع محدودة بشروط معينة . والحق أن الدراسة لا تحتاج إلى كثرة التعريفات والمصطلحات ، فيمكن تقسيم المقاطع أساساً إلى نوعين الأول قصير (ويبرعته بالرمز ب ، أو ٥) ومقطع طويل ، ويدخل فيه المغلق (ويبرع بالرمز -) . وعلى هذا يمكن إعادة المقابلة بين المصطلحات العروضية الخليلية وأنواع المقاطع على النحو التالي :

السبب الخفيف = مقطع طويل

السبب الثقيل = مقطعان قصيران

الرتد المجموع = مقطع قصير + مقطع طويل

الرتد المفروق = مقطع طويل + مقطع قصير

الفاصلة القصوى = مقطعان قصيران + مقطع طويل

الفاصلة الكبرى = ٣ مقاطع قصيرة + مقطع طويل

ويمكن أيضاً أن نقابل بين الضمليات التسامى التي شكل منها الخليل دوائرهم وبين رموز المقاطع التي أشرنا إليها آنفاً على هذا النحو :

فصولن (ب - -) ، وفاعلن (ب -) ، ومفاعيلن

(ب - - -) ، ومستفعلن (- - ب -) ، وفاسحلان

(- ب - -) ، ومتفعلن (ب - ب -) ، ومفاعيلن

(ب - ب - ب -) ، ومفعولان (- - - ب) . هذا بدون إشارة إلى

مواضع النبر التي س' ، تحتل مكاناً بارزاً في الجزء القادم من هذه

الملاحظات . إذا ما حاولنا بعد تحليل أنواع المقاطع والمقابلة بينها

وبين الضمليات أن تنتقل إلى الأوزان العروضية ، فلنأثرى أنه مثلاً في

بحر الطويل يلاحظ أن عدد مقاطعه (إذا كانت العروض مقبوضة

والضرب مقبوضاً أو صيحياً) ١٤ مقطعاً في كل شطر ، وتنقسم

المقاطع إلى قصيرة ، وعددها من (٥ إلى ٧) ، وطويلة سواء أكانت

مفتوحة أم مغلفة وعددها من (٧ إلى ٩) . ويلاحظ ارتفاع عدد

المقاطع الطويلة المغلفة عن المفتوحة ، كما يلاحظ أن عدد مقاطع بحر

البيط في العروض الثمانية المخيرة والضرب المقطوع هو ١٤ مقطعاً

في الشطر الأول ، ١٣ مقطعاً في الشطر الثاني ، و (١٤) مقطعاً إذا

كان الضرب تاماً غيرتاً ، ويتحدد عدد المقاطع القصيرة بين أضربه

وأعاريضه من ٣ إلى ٧ ، والطويلة من ٧ إلى ١٠ ، إذ تختلف النسبة

باختلاف العروض والضرب . ولا أرى ضرورة الاسترسال هنا في

تفصيل ذلك في كل بحر الشعر لأن له موضعاً آخر ، غير أن الصلة كما

رأينا بين الزحافات والمغل والمقاطع واضحة ومؤثرة .

٢ - الزحاف وكه المقاطع :

اختلفت نظرة العروضيين القدماء والمحدثين إلى الزحاف ، وكانت

نظرة القدماء تركز على ما يندرج في القياس الذي وضع للأوزان

المختلفة وهو التفعيلة ، ومن ثم عرف بأنه كل تغير يتناول ثلثي

فمصولن = ص ح + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح ص (ص ح ح)
 تصير - فصول = ص ح + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح ح
 وصفاصيلن = ص ح + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح ص (ص ح ح)
 تصير - صفاصلن = ص ح + ص ح ص (ص ح ح)
 (ص ح ح) + ص ح + ص ح ص (ص ح ح) .
 وفي بحر البسيط ، يدخل زحاف الحين ، وهو حذف الساكن الثاني مثل : فاعلن أو مستعملن بصيران فاعلن ومستعملن . وهو يؤدي بدخوله تضييقي (فاعلن ومستعملن) إلى زيادة عدد المقاطع القصيرة وتنقص عدد المقاطع الطويلة (المقترحة أو المخلقة) . وذلك بتصغير المقطع الأول من (فاعلن أو مستعملن) أي أن :
 فاعلن = ص ح ص (ص ح ح) + ص ح + ص ح ص (ص ح ح)
 تصير - فاعلن = ص ح + ص ح + ص ح ص (ص ح ح) .
 ومستعملن = ص ح ص (ص ح ح) + ص ح ص (ص ح ح)
 تصير - مستعملن = ص ح + ص ح ص (ص ح ح)
 + ص ح + ص ح ص (ص ح ح) .

والزحاف كما وضع من الأمثلة السابقة لا يؤدي إلى تغيير كبير في كم المقاطع أو كنهها ، والفرق بين المقاطع التي دخل بها زحاف والمقاطع التي لم يدخلها شيء ليس كبيراً ، ومن ثم فهو لا يحدث تغييراً كبيراً في الإيقاع أو كبر فاعلن من هذا بقوله : والزحافات كما يشير الاسم ، هي تغيرات أقل أهمية من ناحية الإيقاع الجوهري ، وهي توجد في أجزاء الخشوف فقط داخل الأبيات ، وبعضها يما الإيقاع للميز للوزن قويا ، وهناك تقابل المقاطع القصيرة ذات الصائتين ، وكذلك مقاطع الأسباب الممكنة الأضعف ، وهي تحدث تغيرات ثانوية ؛ تغيرات ضعيفة في الكمية فحسب ، وهي لا تغير بالإيقاع الجوهري للوزن ، ولذا لا توجد أيضا في كل أبيات القصيدة بانتظام دائما في نفس الطغيفة التي لا تؤثر في إيقاع الوزن أدرك اللغويون إمكان تداركها حين تحدثوا عن الإنشاد في القول ؛ يقول سيوريه في باب وجوه القول في الإنشاد :

أما إذا ترغوا فإلهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينون لأنهم أرادوا مد الصوت . ويضيف موضحا العلة الأساسية في إنشاء الشعر : وإنما أحقوا هذه اللمدة حروف الروي لأن الشعر وضع للفتاء والترنم ، فألقوا كل حرف الذي حركته من (٣٩) . ولذا فاستغرق الإطالة للمكمن الزمني للصوت الساكن لا يحدث إلا عند الغناء أو الإنشاد أو الترنم كما أشار القدماء ، فلا يمس السمع بسقوط الصوت الساكن أو الحركة أو تنقص مقطع قصير ، وأمل الطريقة التي كان يلقى بها الشعر وهي الإنشاد كانت تخفي النقص في كمية بعض المقاطع الذي ظهر بكناته ، وقد ذهب إلى ذلك أيضا الدكتور عبد الله الطيب حين قال : ويظهر (أي الشاعر) في نفسه سكبات بمد للمقاطع أو ضجرات زمنية تحمل للمقاطع في جوفها من غير إخلال بالتناسب . وهذا التقدير للسكبات والضجرات من جانب الشاعر هو الذي سماه الحليل

الأسباب ، ويكون بتسكين التحرك أو حذفه أو حذف الساكن ، وحكمه أنه إذا عرض في جزء من الأجزاء لا يلزم من مقابلة من أبيات القصيدة . وإذا ما نظر إليه من ناحية تشكيل المقاطع وآثره فيها ، فهو عبارة عن تغيير في كم بعض المقاطع إما بتحويل المقاطع الطويل (سواء أكان مفتوحاً أم مغلقاً) إلى مقطع قصير مفتوح (زحاف الخلف) ، أو يجعل مقطعين تصغيرين مقطعا طويلا مفتوحاً أو مغلقاً زحاف (التسكين) ، فهذا تصرف يسير إذا ما قورن بأثر العلة في الوقت ، وعبر عنه الدكتور بشكري عياد بقوله : الزحاف نوع من التماسيح في كم المقاطع أو هو تعرض المقاطع المحلوف بإطالة مقطع مجاور له (٣٩) . وعبر عنه فاعلن بقوله : العروض ووحدة الزمنية هي المقاطع اللغوية لا يمكن أن يتصرف في طول المقاطع إلا تصرفا يسيراً (٣٩) . ولا يشمل المقام تحليل كل أنواع الزحاف ولكن سأشير إلى بعضها في ضوء هذا التحليل . أما هذا التغير الذي يحدث في نظام المقاطع لأوزان الشعر فقد أرجعه الدكتور أنيس إلى أساسين حين قال : وسيطر على نظام توالي المقاطع في الشعر العربي ميدان رئيسان هما :

- ١ - يجب ألا يتوالى في الشطر الواحد أكثر من مقطعين قصيرين .
- ٢ - يجب ألا يتوالى في الشطر الواحد أكثر من أربعة مقاطع متوسطة (٣٩) .

وقد يختلف المحصر في الدراسة التي قمت بها مع الحليل الثاني الذي أهداه ليضامه حين قال : ولعلنا الشراء أحيانا إلى التخفيف من توالي مقطعين قصيرين يجعلها مقطعا واحداً من النوع المتوسط . ويترد هذا في بحر الكامل والواحر حتى يكاد يكون هو الغالب الشائع في تصادما ، وقد يرد هذا التخفيف في البحور الأخرى ، ولكن يشترط حينئذ ألا يترتب عليه توالي أكثر من أربعة مقاطع متوسطة (٣٩) ثم يخلص إلى نتيجة أخيرة من التغيرات التي تطرأ على بعض المقاطع في الأوزان المختلفة التي سماها أهل العروض الزحافات ، وتحدثت - كما قلنا - نوعاً من التخفيف بسببها للمقاطع الشاعرية ، أي أن :

مقطع قصير + مقطع قصير - مقطع متوسط
 ومقطع متوسط + مقطع متوسط - مقطع متوسط + مقطع قصير (٣٩) .

وقد أشار خليل في دراسته إلى إندراك الحليل دور الزحاف واختلافه عن الوقت ، فلم يلزم الأول ، وأدرك الثاني إذا دخل على تضييعة أن يتكرر بالمراد في الموضع نفسه ، وأشار أيضا إلى أن الصورة الكلية - وهو في هذا على علم تام بحقيقة الكلية العربية - للمعاني سرعة كمية مقاطعها ، حيث إن المقاطع للتحرك (صامت حركه) يتطابق مع ما نسميه للمقطع القصير ، والصائتين الأول منها متحرك ، والثاني ساكن يتطابق أيضا مع ما نسميه المقاطع الطويل (٣٩) .

وأملته ذلك في الأوزان المختلفة تسير على النحو التالي ؛ ففي بحر الطويل ؛ يدخل زحاف القبض وهو حذف الساكن الخامس ، مثل : فاعلن أو صفاصيلن بصيران فصول أو صفاصلن ، وهو يؤدي بدخوله هاتين التضييقتين إلى ارتفاع عدد المقاطع القصيرة ، وتنقص عدد المقاطع الطويلة (المقترحة أو المخلقة) ، وذلك بتصغير المقاطع الأخير في (فصولن) أو قبل الأخير (صفاصيلن) أي أن :

الأول من القصيدة حين تكون هناك تقفية داخلية بين العروض والضرب . أبس من الضروري تحديد نسبة ورود الملل في الشعر أولاً ، ثم تحليل الأثر الذي يجتثه الكم المقفوع على البيت وعلاقته بالآليات الأخرى ؟ ثم إن ما يصيب الوند من ملل كالقطع والبتر والصلم والخذل إنما يقع تلقاً في آخر البيت ، أي في القافية ، التي تخرج بكوبها قافية ما جرسها وإيقاعها من أن تشمل الجهر التالي التكوين الذي لا يتأتى إلا في عروض البيت فقط . ولذا لا يجوز أن تتجاهل التغيرات التي تحدثها الملل ، فهي أصغر من تلك التي تحدثها الزخافات ، ولكن موقعها عديد واضح . بقول فليل : نصيب التغيرات الغالبة للشذيلة ناية كل من شطري البيت القدم الأخيرة (العروض والجمع اعراض) وملل الأخص نهاية البيت أي القدم الأخيرة للشطر الثاني (الضرب والجمع ضرب) وما جزمنا ميزان في إضاح الشعر دالاً من خلال كلا المصطلحين الخاصين^(٣٦) .

ويستمر في توضيح ذلك الأثر الذي تحدثه المللة ، فيضيف ما يظهر اختلافها في الحكم والأثر عن الزخافات ، فيقول : (والمثل على التقيض تلماً من هذه الطيبة (أي طيبة الزخافات) ؛ فهي تدخل فقط الأقدام الأخيرة لكل من شطري البيت ، وتحدث... كما يدل الاسم- فيها تغيرات قوية ، فتجعلها مختلفة عن التفاعيل العادية ، فهي تشير الإضاح التباسي لكل من شطري البيت تقريباً ، وملل الأخص نهاية البيت . ومن ثم تفصل بوضوح عن أقدام الخش ، وحيث إنها عكس الزخافات وتختص بتكوين إضاح الآليات عجب أن تتكرر دالاً ، ومنتظم ويضئ الشكل وفي نفس المواقع في كل أبيات القصيدة ، إذ لا يجوز أن تقع من وقت لآخر^(٣٧) . وهو لا يضيف إلى ما قاله الخليل شيئاً إلا يسر مقرره من مطبات داخل نظامه . وملل الزيادة لا تحس ألود أو لاسمه فليل بالجهر التالي التكوين . أما ملل النقص فبعضها يحدث تغيراً قوياً كما أشرت . ولكن هذا التأثير انحصار في الضعية الأخيرة فقط من كل شطر أو آخر البيت ، أي القافية التي تخرج بكوبها قافية ما جرسها وإيقاعها من أن تشمل الجهر التالي التكوين . فالوند إذن هو الأساس في الإضاح الذي ينظم البيت والقصيدة كلها . وإنا وارجنا الأوزان العربية التي نظم فيها الشعراء ، والتي استخرجها الخليل من دوائر الخمس وجدنا أن الضعيلات فيها ثمانية فقط ، وهي تتميز جميعاً بوجود الوند للمجموع أو المقروء بها ، ولكن ثمة فارقاً أساسياً بين إضاح الوند للمجموع وإضاح الوند المقروء ؛ فالوند للمجموع الذي يتكون من مقطع قصير يعقبه مقطع طويل منثور (س -) يشكل مع الأرواء الأخرى للتورية داخل البيت بطريقة منتظمة إضاحاً يتصاعد حتى نهاية البيت ، أما الوند المقروق فإنه يتكون من مقطع طويل منثور ، يعقبه مقطع قصير (س -) . ولا كان التبر في أول الوند يعقبه المقطع القصير فإن الإضاح فيه ملتبس .

وتمة اعتراض على اختصاص الوند بالتبر دون السبب ؛ فالتبر لا يقع على الأسباب والأرواء مفردة ، بل مركبة من تفعيلات . وفي الضعية قد يقع التبر الغزوي - كما سبأ - على الوند كما قد يقع على السبب على حسب تركيب الضعية المقطعي . وفضلاً عن ذلك فإن القواعد التي اعتمد عليها فليل في وضع التبر غير صحيحة ؛ إذ إنه أعزل السبب من التبر . وهذا لا يصح إلا الكلمة وحيدة للمقطع مثل (قد) تحمل نبراً أياً كان نوع المقطع^(٣٨) ولم يعرض فليل للتبر

وأصحابه بالزخاف^(٣٩) . وأشار إلى ذلك أيضاً المذكور حوق عبد الرؤف بعد ذكره لأطلة للزخاف وإمكانية استعراك حلق صوت أو تقصير مقطع عند الإشداد حين قال : ومن هذا نرى أن هذا الشعر كان يشد إشداداً ولا لتسكن الشاعر من اكتشاف سقوط الحركات التي كان يمتصها عبر الصوت عند الإشداد^(٤٠) . وهكذا يوضح دور الإشداد في تموضع الكلمة غير الجهرية بالنسبة لإضاح الوزن .

٣ - الوند وانتظام الإضاح :

حدد المروسيون الوند ، وهو السويدة المكونة من (ص ح + ص ح ص) ص ح (ص ح ح) أكثر - بأنه : إذا تكون المقطع من ثلاثة أحرف سمى ونداً فإن كان الساكن بعد المتحرك فهو الوند الملموس . . وإن كان الساكن بين المتحركين فهو الوند المقروق . وحكم المللة أنها لا تقع أصالة - على خلاف الزخاف - إلا في العروض (آخر الشطر الأول ، والضرب آخر الشطر الثاني) ، وأما إذا عرست لزمت ، فلا يباح للشاعر أن يتدخل عنها في بقية القصيدة .

فهي إذن تختص بوضع عديد تلمه ، ثم يضاف إلى ذلك القاعدة المقررة في العروض الخليل وهي أن الوند لا يسلط زخاف ، يقول فليل : إذا وقعت وجب أن تتكرر دالاً بانتظام في الشكل شبه المواضع نفسها في كل أبيات القصيدة وليس من وقت لآخر^(٤١) . فالأرواء تختلف من الأسباب من أربعة عده ، أولها التزامها بوضع بعينه أو تكريرها وجوباً ، وإذا دخلت العروض أو الضرب أو كليهما معاً علة لم يؤثر ذلك إلا في وند هاتين الضعيلتين ، وتظل الأرواء الداخلية بدون تأثير لعلتها الجهرية بالإضاح .

وإنها دخول الملل عليها في طرقي شطري البيت فقط أي في العروض والضرب ، وذلك يبعد عن إضاح الوزن . فالحل من دراسة فليل ليس إلا إضاح الضرب على ما لواء الخليل من قواعد في هذا الفن دون تعليل في أغلب المواضع ، ولا أستطيع إقرار التجهلات التي حاجت الأفكار الأساسية لديه دون التعرض على مغزى العمل في حد ذاته . وإلحق أن مقالة عروض التي نشرها فليل في دائرة المعارف الإسلامية سنة ١٩٦٠ تلخص الأفكار الأساسية التي فصلها في كتابه الذي نشره سنة ١٩٥٨ . وسأحاول هنا أن أعرض أهم المحاور التي يركز عليها الملل دون الخوض في تفصيلات ليس هذا مكانها^(٤٢) .

لم يقل فليل بأن الخليل ربط ربطاً مطلقاً بين الأرواء والتبر ، بل إنه لاحظ دور الوند في الوزن ، واستنتج مواقع التبر بنتاً على ثبات الوند . وتختلف الأبحاث في تحديد مواقع التبر كما سبأ - غير أنه افترض أن الخليل ميز مواقع التبر بتسميتها لوتاباً . وليس من شك في أن الخليل قد لاحظ أن هذا الجهر الإضاحي المزودج التركيب هو السبب في الإضاح التقيضي في الشعر ، ومن ثم لا يجوز إطلاقاً أن يصيبه أي تغيير ما ، وإنما يطرأ التغير على ما جاوره من أصوات أخرى . ونظرة فاحصة على أنواع الزخاف والملل تبين لنا كيف أن هذه الأنواع تبعد كل واحدة عن لسان هذا الجهر الإضاحي المزودج التكوين^(٤٣) .

وتمة اعتراض على هذا بأن من الملل ما يظهر ابتداءً (أول البيت) وهو غير لازم (الحرم والحزم) ، والملة التي تظهر في عروض البيت

للنوع فمدار حديثه هو نبر الأوتاد في البحر ، النبر الشعرى لا النغوى ، وهو الذى أدركه الحليل ودونه في دوائره وتفعيلاته التى حاول قبل كشف المعللة وراءها أن يكتشف نظام الحليل لا وضع نظام جديد مستقل .

ويلاحظ أن الباحثين المحدثين قد استعملوا المصطلحين النبر ، والإيقاع مترادفين أحياناً ، ومتفصلين أحياناً أخرى . ويعرف الدكتور أنيس النبر بأنه هو نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد (٣٨) . بينما يرى د . أبو جبر أنه فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إقتال أو بوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة (٣٩) . وهذا الضغط أو الإقتال كما أشرت به على أنه في وضوح هذا العنصر المضغوط . ولا جرم أن نمة إحساساً معيناً عزّل عليه العروضيون حين عالجوا الأوزان والتفعيلات لم يعفوه صراحةً ، ولذا فإلتنا لا نستطيع أن ننفض الطرف عن الابتجعات التى تقدم لاكتشاف الأسس التى بنى عليه هذا الشعر من الناحية الإيقاعية ، إذ إن النبر والإيقاع والتنظيم عناصر أساسية في تحليل الشعر .

ويعرف أبو جبر الإيقاع بأنه الفاعلية التى تتقل إلى التلقاى ندى الحساسة للمفعلة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متناهية تمتع التابع المحرك وحلقة نمطية عميقة ، من طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية ، تختلف تبعاً لمواضع مقعدة . الإيقاع إذن حركة متناهية يمتلكها التشكيل الوزني حين تكتسب فئة من نواة خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى . والإيقاع ، بلغة الموسيقى ، هو الفاعلية التى تمتع الحيلة للامتصاص الموسيقية المتشابهة التى تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية (٤٠) . ويرغم غموض بعض جواب هذا التعريف فإنه أساس التنظيم ، ومخالق التبادل الشعوري بين النص والنظم . ويتضح هذا النظام في تعريفات أخرى ، فالإيقاع هو تتبع الأحداث الصوتية في الزمن (٤١) ، أى على مسافات زمنية متساوية أو متجاورة (٤٢) . ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد . ومهمة دارس الإيقاع أن يترك مجموعة الصراعات في داخل النظام الإيقاعي المعقد ، ففى كل عنصر إيقاعي صراع داخل بين عناصر الثبات وعناصر الانزياح في المقاطع والنبر والتنظيم ، وبين كل عنصر من هذه العناصر والعناصر الأخرى صراع آخر ؛ والفتائل والتزعم واللذان يكونان النظام الإيقاعي (٤٣) . وقد تقل مفهوم البنية التحتية والسطحية إلى الإيقاع أيضاً ؛ فالإيقاع يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة في القصيدة . إنه قد يبدو مدعى لمعى القصيدة ، وقد يؤكده المعنى ويظهر معانى وتفسيرات وظلالاً للمعنى ، ويمكن استمداده لإشارة للمعنى ، ولإيضاح المصراع داخل بنية القصيدة (٤٤) . وسواء كان الإيقاع كياناً أو كياناً فإنه من أكثر النظم الإشارية تعقيداً ، يجمع بين الثبات القاعدي والتغير الحلاق . والنبر في الشعر له قدرته على خلق نظام إيقاعي متناسق . بل يتاحلح الكم والنبر في الإيقاع الشعرى بصورة لا يمكن الفصل بينها لإتمام هذا الدور ، ويتضح التلاحم بين العناصر الثلاث : الكم والنبر والإيقاع في الصلة التى يعقدها أبو جبر ، يقول : الكم بشكل عام كتلة حركية لا تتلقح إيقاعاً ، ويحتاج إلى النبر ليصلها طبيعتها الحيوية وتركيبتها الموسيقية في حقل موسيقى لها خصائصها المفردة ، والنبر عنصر الحيوية في الإيقاع

لا يأتى اعتبارياً ، برغم الحرية الكبيرة في تحديد مواقفه فإنه جذوياً يرتبط بكم من كتل الحركة لا يرتبط بالتتابع الألفى لنواها الموسمية . بكلمات أخرى النبر يقع على كتلة كمية ، ويؤدى دوره الموسيقى من طريق تنظيم هذه الكتلة وتشكيلها في عبارات موسيقية . الإيقاع إذن هو تفاعل للنبر والكم (٤٥) . ولا شك أن المصطلح حوله خلاف كبير ، وإن كانت درجة الوضوح السمعى هى المخصصة الأساسية التى تمخ عن المصطلح عن غيره ، ويصعب أن نسفنا كتب التراث في هذه المسألة ، فاللفظ له مدلولات كثيرة أخرى ، لا تحس الدلالة التى تمنىنا في هذا المقام ، يقول د . أنيس : ولله حين ينطق بلفظه يحمل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ليجمعه أوضح في السمع من غيره ، من مقاطع الكلمة ، وهذا الضغط هو الذى نسميه النبر (٤٦) . فالضغط إذن هو النبر ، والمقطع المضغوط (أو النبر) أوضح في السمع من المقطع غير المضغوط (أو غير النبر) . والمعلقة بين النبر والإيقاع متداخلة وإن كانت لكل منها خصائص متمايزة .

ولعل هذا التمايز يتضح في تفرق كتابتيه حين قال : «التبرة هى إشباع مقطع من المقاطع بأن تقوى إما ارتفاعه الموسيقى أو شدته أو مداه أو عدة عناصر من هذه العناصر في الوقت نفسه ، وذلك بالنسبة إلى العناصر نفسها في المقاطع المجاورة ، وأما الإيقاع فهو ارتداد إرتدادات سمعية متجانسة بعد فترات ذات مدى متشابهة » (٤٧) . وحسد المصطلح الذى يسرى على المقاطع في الشعر ، فالإيقاع يمتد في العربية القديمة في مقاييلات بين مقاطع طويلة ومقاطع قصيرة عتوى أيضاً على قافية في أواخر الأبيات (٤٨) . فالضغط (Stress) يمحلت الوضوح السمعى للمقطع المنسبور Syllabic (Accented أو Stressed) ، الذى يكون الإيقاع (Rhythmic) إذا تكررت في مواضع معينة في كل بيت ، وهو ما أطلق عليه الدكتور تمام حسان بلونقعية التشكيلية ، ويشترك فيه أكثر من عنصر يقول : إنه وضوح نسي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام ، ويكون نتيجة عامل أو أكثر من عوامل الكمية والضغط والتنظيم (٤٩) . وحسد الدكتور مندور بلغة يشمله داخل النص ، فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاورة ، فالت ثلاث تفرقت ثلاث تفرقت ، ثم تفرقت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة ، وكمرت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع التفرقة القوية بعد كل ثلاث تفرقت ، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث تفرقت (٥٠) . ولكن هل يسمع الشعر الكسرى المعنى القائم على نسب محددة من المقاطع داخل الأوزان بإبطاء دور الإيقاع بمفهوم المحدثين ؟ ومن ثم يبرز عنصر أحسن القدماء به وأراد المحدثون الجهر به ، ويبقى الخلاف حول مواقفه داخل النظام الشعرى ، وهو الأمر الذى يستغرق الكم المتبقى من هذه الملاحظات . يؤكده الدكتور شكرى عباد دور النبر في الشعر المرعى وعدم خلوه منه ، فاشعر المرعى أيضاً لا يغلو من النبر ، وإن جاز أن يصعد في إيقاعه على التناسب الزمنى بين المقاطع التى تكون مجموعة واحدة أكثر من اعتمادها على النبر (٥١) . والتناسب الزمنى الذى ينعين أقرب إلى الكم من الإيقاع ، ومن ثم يجده يفرق بين نوعين من الإيقاع بعد ذلك وما هو الإيقاع للمجرد ، والإيقاع الحى . وهذا الأخير يفهم منه النبر بصورة ما يتلوه على التعريفات السابقة للمصطلح ، وتجليده هو شخصياً لهذا اللفظ ، إذ يقول : يمكن التغلب على رتابة ما يمكننا أن نسميه الإيقاع

الزراعة الغريبة لدى الباحثين الجدد ؛ ثم أليست محاولة استنساخ ما وراء
العلم النظم الجليل واستشفاف ما عمله مصطلحاته وتبسيطه ثم
مستلزمات ألي باليهام من إلقاء الكلام على عواطفه دون تثبيت رؤية ؟
ثم يستمر كعاد ألي ويبقى أنتم الله أقام نظام متمسك قد يصعب
إيجاد دليل له في سر ، يقول : «إنه بعيد الخيال - الغرض وجود
محركات أساسية خلق أصلها داخل نظرية ألي متشابه مشلول ، لا يشترط في
مفاهيمها الخفية أن يكون ذات صورة وصيغة للمعطيات الحقيقية التي
أنتجها الفاعلة الخفية في نشاطها العلمي»^(١٠١)

يقع هذا أن الخليل لم يفرق بين النظام النظري والواقع الشرعي .
 ويوهل الجليل الذي يقترحه أبو ديب هو أن يقع الثبر على تفعيلات
 الخليل نظرياً ؟ هذا ما لم يصرح به الخليل كما قال هو نفسه . ثم حين
 يستعمل إلى التطبيق يضطر إلى تعديل مواقع بعض الثبرات كي تتوافق
 مع الثبرات المفروضة أن يقع على التفعيلة أو الثبر القاعلي كما يطقن
 عليه !!!

ولكنه يتراجع عن نسبة هذا التصدير إلى الجليل، فيفسه إلى
 العرويين الذين جاءوا بعد: يقول: لكن العرويين العرب يؤذ
 الجليل، المقل الذين، وأخضعوا للفرق بين التوسيع: الوزن
 والإضمار، وكأن حديثهم كل حديثا عن الأزل. ويضعلم هذا اكندا
 أنهم لم يظهروا الجد الحقيقي الجدرى لعمل الجليل، وصرخوا العروض
 العروى إلى عروض كى نقى فى بعد واحد ختيف بشفه الآخر
 الأميل: حرمية التبرير الذى يعطى الشعر طبعته
 السيزم^(٣٧٦). وأرى أن عرض أن إيجاز الحصره تصور العروى
 للإعجازة إلى عرض الرى أن يطلق عليها «البيبل الجدرى العروى
 الجليل»، حتى يستط الفارزى من الفشارت اثنى نودوها ماهية
 المحيم الفاسى على فليل، ويدرك الألى لا يمكن إقصاء نظرية
 الجليل من خلال فهم فليل على عمل أى ديب يرغم عولاته لإثبات
 ما يفتى ذلك فقيا بآتا، كاستورى.

[illegible]

ولكنه أثر العودة إلى التركيز على نواة إيقاعية بعينها، وهي ما أطلق عليها النواة الثابتة أو الجذرية، ويعني بها دون غيرها عناية خاصة. فبعد تركيب التشكل الإيقاعي تكون الوحدة الإيقاعية مكونة من نواة إيقاعية ثابتة (— •) وهي الرتد، ويصرح بذلك في قوله: ويكتشف الدراسة المثبتة أن النواة المضافة هي دائماً (فا)، وأن (علن)

المجردة أي القائم على نسب زمنية محددة ، ويضيف إليه شعورا بالإيقاع الحى ، أي القائم على ضربيات القوة والضعف التي تميز الأجهزة الحسنة نفسها^(٥٧) .

الإيقاع الشعري إذن يقوم على دعامتين من الكم والنبر معاً ، ولا يحول القول بأن صغرة العنق شرعي أساساً يقوم على الترتال المجدد للمقاطع في تناسب بينها كما شرنا ، دون أن نؤكد أن ثمة نوعاً من الارتكاز الذي وفر الدكتور منصور ضرورة وجوده في الشعر الكسي . نرى قال : « هذا الشعر الكسي فقد أسس القدماء ما مجرد عودة مقطع طويل بعد مقطعين قصيرين مثلاً لا يكتفى بطول الإيقاع ، فلو أنما على أن هناك ارتكازاً شعرياً يقع على مقطع طويل في كل تفعيل ، ويعود في الموضع نفسه تقريباً من التفاصيل الأخرى^(١٠٧) . » وذهب فابيل في دراسته إلى تأكيد دور التوند التكون من مقطع طويل متبوع ومقطع قصير كما صاغوه في بعد ، وفي حولة إيقاعية غير قابلة للتنبير أو الانفصال ، وأدى علم تغيره داخل الأليات لدوره الإيقاعي هذا إلى تعديد وظيفة التقافية في الشعر الكسي .

وقد حافظت مقاييس الحليل على هذه الوحدة الإيقاعية إذ إن
 -شارته بالمقاييس (فعول) ، مفاعيلن ، مستعلنن ، فاعلن ،
 فاعلتن . مستعلنن ، فاعلتن ، مفعولات) لا تعود إلى مجرد تتبع
 المقامض القصيرة والطويلة فحسب ، وإنما إلى ضبط ثابت ومتصل
 على مقاطع محددة تتكرر في المواضع نفسها من كل الأبيات ، وهذا
 الضبط الإيقاعي ظاهر في عمل الحليل رغم عدم اشارته إليه
 صراحة ، يقول فليل : وعلى الرغم من أن الحليل والنحوين العرب
 يكما لا يستخدم في الضبط الكلمة التي يغير عنه كناية على الإقلاق ،
 بل إلى ما يعتقد أن الضبط على هذه الصورة ، إلا أنه
 كما في المرء أن يعتقد أن المقطع الذي يسود الأبيات
 يتطابق الآن على نحو ملم للغاية أكثر من ضبط المقامض المتخالف
 الكلمة المستعملة في النص^(١٦) . ولكن في هذا لا يعمل الحليل ما لا

تتضمنه نظم العرضي وتفاعله وديارته ، يربط أن يستبطن هذا ترتيب نظام الحقل السابق ، قد تنقش من وجهة نظر المصطلحات العرضية التي بعدت بالرغم من ملاحظة دور الإيقاع في تنظيم العرضي لفرسفي في هذا النظام . يقول الدكتور أبو جب : «الترتيب العرضي الإيقاعي في تراكبه مع التفاعلات العرضية الكبيرة التي تحجب عن نظره وجود نوى تركيب الوحدات الإيقاعية ^(١٤١)» . ونظرة خاصة في نظام الحقل بين أنه قد يتغير بالتدريج الإيقاعي الذي يمكن من تنظيم العرضي ، فإن هذا يتغير مع كل شيء على أي نوى الوتد في كل ملاحظة . إن لم يتغير مع كل شيء ، ملاحظة شغفاني ، واحد أو سلس .

[illegible]

وهذه التماثلج للثبر التي يمكن أن تقع على البحر توضح تضاعف الثبرين الشمرى والقوى وأثره على حوية البحر الإيقاعية^(١٧).

فهناك إذن نوعان من الثبر لديه ؛ ثبر قوى (x) ؛ و ثبر عفيف (A) . وكذا رأينا لا يلتزم الثبر مكافئاً بعينه ولا نواة دون غيرها ؛ إذ قد يكون الثبر القوي للنواة (A) أو (B) أو (C) أو الثبر الخفيف ، وذلك برغم أنه يخص النواة الثانية (B) بعناية كبيرة حين قال :

تكون النواة (B) — للؤسس المحوى في إيقاع الشعر العربي ، وتتحدد طليحة إيقاع الوحدة وتشكلها إلى مدى بعيد بموقع هذه النواة من الوحدة المقردة ؛ أى بالعلاقة الأتية بين هذه النواة وبين النوى الأخرى التي تدخل معها في علاقة تناسبية^(١٨) . فكل واحدة من هذه النوى الثلاث مسطرة قائمة بذاتها ، وقد يكون لها كم محدد . وتميز الثورتان الأولى والثانية بأن كل واحدة منها لا تتلقى ثبراً محدداً ، بل تظل عالمة تنتظر تبلور مودول الإيقاعى في السياق الكلى للتشكل لتكتسب ثبراً معيناً ؛ أما النواة الثالثة فلها ميزة أساسية كما يقول وهى وأنها يمكن أن تثير بطريقتين (B-B) ، و (B-C) ، وتستميز بـمكان ورودها وحدة إيقاعية مسطرة في عدد كبير من التشكلات الإيقاعية^(١٩) .

كان من الممكن أن نتقش هذا النظام الجليد الذى يوصف بأوصاف ليس موضع ذكرها هنا ، إذ لا اعتدنا في رأيها بماسمى «اللب الإيقاعى أو الورد» ؛ فلا أسس للتمييز بين القطعين (B-C) ، و (B-B) ، فكلهما مكونان الحقيقتان لإيقاع الشعر العربي . وهو بهذا يميز النواة الثالثة ، ولكنه حين يرى أنه لا وجه لعمل التحليل حين ميز الورد ، وعده نواة وزنية جبرية ثنائية في أوزان الشعر العربي ، يخلل على أنه أدرك قيمة الورد في نظام التحليل على نحو ما جعله يقرر دوره في تحقيق التبادل الإيقاعى . ولكنه يصير على أن ارتباط الثبر بالتتابع (B-B) ليس مطلقاً ، حتى إذا فرض أن التحليل يربط بين موقع الثبر وبين الورد . وفى هذا تناقض كبير غير مبرر ، وإلا فماذا نفهم من قوله : يتحقق التبادل الإيقاعى في الشعر بين وحدتين إذا تحقق بينهما الشرطان التاليان :

- ١ - أن يكون عدد للتحركات (أو عدد المقاطع) فيها واحداً .
- ٢ - أن يكون اتجاه التتابع الأفقى للنوى فيها واحداً ، بحيث تكون النواة (B-B) ، أو التتابع (B-B) في موضعين متناظرين من الوحدتين الإيقاعيتين^(٢٠) . ولكن هل يستتر هذا التبادل الإيقاعى بوجود النواة (B-B) في مواضع بعينها ؟ وهل يحدث لها تغيير كل المواضع أو في موضع بعينه يتكرر ؟

وفى الحقيقة أننا نلاحظ تراجعاً من مقولاته السابقة عندما يقرر أن التبادل الإيقاعى ينشأ عن توحيد نموذجى الثبر في وحدتين إيقاعيتين معينتين . إلا أن شرط وجود النواة (B-B) شرط نسى ؛ ففى مواضع معينة من التشكل الإيقاعى تتعلم هذه النواة ، دون أن تتميز الطبيعة الإيقاعية ذاتها ، لأن الوحدة الجديدة تتركب بشكل يفرض نموذجاً للثبر فيها يتحدد بنموذج الثبر في الوحدة التى تماثلها إيقاعياً ، والذى يحوى التتابع (B-B)^(٢١) .

وهل تغيرت النتيجة ؟ لا أدرى . هل فقد النواة وتقل الثبر إلى

لا تضاف إطلاقاً . يمكن التفرير إذن أن (علن) هى النواة الجليدية الثانية ضمن الوحدة للؤسسة ، وأن (فا) هى الثبر الذى يعتمد إليه فى تطوير التشكلات الإيقاعية كلها^(٢٢) . فالنواة الإيقاعية (B-B) تكون عند تكوين الوحدات الإيقاعية نقطة التمرکز الإيقاعية والمصدر الإيقاعى العالم ، ويشتور الإيقاع الشمرى بعلاقة هذه النواة بغيرها . ولكنه يرجع إلى النوى الثلاثة مرة أخرى ، حين يقول : إن الإيقاع الشمرى يتشكل من تناسبات وعلاقات ناعية حوية بين نواتين أو ثلاث هى للؤسسات الفعلية لحركة اللغة وتفاعلها ، وأنه ليس هناك حدود لما يمكن أن يتركب من تناسبات وعلاقات لا كمياً ولا كيفياً^(٢٣) .

وهذه المحاولة — بناء على الفهمات النظرية المشار إليها آنفاً — تقترح نظاماً بسيطاً يحوره النواة الجليدية التابعية كما قرر من قبل ؛ وهذا النظام :

علن + فا
علن + فا + فا
علن + فا + فا + فا
فا + أعلن + فا
فا + فا + أعلن + فا^(٢٤) .

ومن هذه النوى يمكن أن تشكل البحور ، وأقصى بذكر مثالين هنا :

١ - النموذج : فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢
البسيط : فا — فاعلن فاعلن فا — فاعلن فاعلن
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢

٢ - النموذج : أعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢

الطويل : أعلن فاعلن فا — فاعلن فاعلن فا — فا

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢

ويتبع بعد ذلك التتابعات المختلفة عدداً لما الإيقاعات المختلفة فيرى أن :

A	x		
(B-B-B)	إيقاعه	(B-B-B)	
A	x		
(B-B-B-B)		(B-B-B-B)	
A	x		
(B-B-B)		(B-B-B)	
x	A		
(B-B-B-B)		(B-B-B-B)	
x	A		
(B-B-B-B)		(B-B-B-B)	
A	x		
(B-B-B-B)		(B-B-B-B)	
A	x		
(B-B-B-B)		(B-B-B-B)	

(o -- b / a -- d - e -- / f -- h - i -)

3

1987-1988

وسحر الوافر من التشكلات للمزوجة أيضاً ، ولكن من النوع (B) ، وتركيبية الإيقاع هو :

(1-3--/2--1 3--/2--2 3--)

• •

IM/IM/ES

هذا باختصار شديد النظام المقترح لإظهار التركيب الإيقاعي
للشعر العربي^(٣١). وقد بذل أبو زيد مجهداً لا يمكن إغفاله لإيجاد
حلول للمشكلات التي نشأت عند التطبيق وبكيفية التغلب عليها . فإجمالاً
تستحصل الوحدة (٥ - ٤ - ٠ - ٠ - ٠) ، فنقد
الوعد ، وهو جوهر الإيقاع عند غالبى . ولكن الشعر كما يرى الدكتور أبو
زيد يحل المشكلة نقده (٥ - ٤ - ٠ - ٠ - ٠) هو (٤ - ٤ - ٠ - ٠ - ٠) ؛
فالمترواحان شبه متحملين ، ولا يطرأ تعديل على المترواح
العظم^(٣٢).

ويحتاج هذا إلى معرفة موضع هذا التحليل ، أي ما أشتر إليه سابقاً يقع على السجدة الأخيرة التي تتعرض للتفسير ، أما التوبة (- -) فلا تتعرض في الوحدات الداخلية لأحد طرفيها وعلى هذا الأسس قامت نظرية طه : يقول إن العمل ، لجزئية تأثيرها الإيجابي ، يجب أن لا يتغير لا عرضاً ، بل باستثمار وإشكال نفسه ، ولحق ذلك ما في كل بيت من آليات التصفية سواء أعتد إلى تثير الورد (وازنه) فليما . أما العمل الذي يتغير ألوان البيت ، وما غير لازمة (الحرم والحرم) ، فما تعد لدى الشاعر العربي على نحو واضح يؤكد ثباته ، ويتجلى إلى إحصاء لمحة من ترويعها في الشعر العربي .

ولا يلقى تبر الجبر بطريقة فائِل أن كل الجور تقع في دائرة واحدة لما الإيقاع -تامة- كما كسوفه فيقال أنه «لأنه يتحدد بالوقت، والسبب في تدرجه وتسامحه وعطسه، وهو دوره أيضا في الإيقاع». ولا يمكن الجبر دوره هذه التوبة الإيقاعية في الجبر الدورية التي تشكل الجواهر والحوادث الخيلية مثل (فعل)، (فعلين)، (وصفي)، في مشاهيلهم (ومضاعلتهم)، (وعن)، في (ضلع)، (ومستعملهم) (ومضاعلهم). ويؤكد فائِل أن الخليلين ينشك لاحظه دورها الأساسي في الإيقاع، ومن ثم كيز أن يصيها أدنى تعريف في الوحدات الماشاعلة. ويؤققة دورهم عوى في كل أيضا عن جمال في البدايات وليس عن شدة في الخليلين من أحد. قد نلاحظ أن هذا الجبر الإيقاعي المزوج التركيب هو السبب في الإيقاع (الشمسي والذري)، ومن ثم أن خلق إطلاقا أن ينشع فيهما، كما يوظف التغير على ما جاوره من أصوات أخر. ونظرة خاصة على أنواع الزحف والعلل تين لنا هذه الأنواع تبعد كل البعد عن أسلوب الجبر الإقاع. والذرية التغير. (٣٧)

وليس لدى أدنى شك في أن الخليل كان لديه علم ودراية بالإيقاع
والانغماس في كلاهما شواهد كثيرة نكتفي هنا بالتركيز على فكرة واحدة
منها ؛ وهي هل للوحد قيمة تربية أبنائها هو ذاته فاعطاهما اهتماماً
أساسياً في بناء نظامه التربوي دون أن يصرح ؟ ولا يعني ذلك أن

التابع الجليد (— •) يتبر من موضع التبر الفكر ؟ إذا سلمنا ق حقيقة الأمر بفقد الترة داخل تابع المقاطع في كل وحدة زمنية ، وهو يؤكد الطبيعة الإبداعية رغم هذا التبر ، فإن التركيب النوي ذاته — (راب) — قد يتبر دون أن تتغير الطبيعة الجليدية الإبداعية . ويؤكد الدور الجبري للتبر ، لأن التفاعل الإيجابي يثبت من طريق توضيح تبر يرى معين ، ويؤكد هذا أيضاً من نسبة شرط وورد (— •) في الوحدة (١٨) .

[illegible]

فالتوسع له أثره في ثراء الشعر بزيادة، أقصد تنوع مواقع النبر الذي أبرزه التحقيق أكثر من التفسير. وهكذا يشترك الاختلاف الوهمي والمتابع النبري في خلق إبعاد تسهم في تكوين الإيقاع الكلي. ولكننا لننتقل هنا تلك البسائط التي، يقول الدكتور أبو ديب: «لكن الطبيعة التركيبية للنبر تطلب دورياً ما في غايض إضعاف تلك البسائط باعتبارها زمني، وإحاطا باعتبار الأثر الذي تخلفه في تنوع مواقع النبر، والمسلمات التي تعتمدها عين النبر الثوري والنبر الخفيف، وهكذا لا يمكن التعامل الإيقاعي في العربية على التسوي الزماني الوهمي، وإنما ينبغي من الملاحظات التي يوردها تتبع الثوري في اتجاه معين لوضع أسس في موضوع معين» (٣٧).

وهذا النبر الشعري الذي ينبع من التركيب النوي للتبعا
بصورتها المجردة توضحه التشكلات الإيقاعية منمضة في مجموعات
يظهر نظام التركيب الإقاعي الذي يقترحه . ويرى أن بحر الكامل
من البحر (وحدة الصورة) ، وتركيبها الإقاعي هو :

$$(\overset{A}{\bullet} - \overset{B}{\bullet} \text{ --- } / \overset{A}{\bullet} - \overset{B}{\bullet} \text{ --- } / \overset{A}{\bullet} - \overset{B}{\bullet} \text{ ---})$$

4

X A X A X A
/ M L / M L / M L

$$(\theta_1 = S, \theta_2 = L, \theta_3 = M)$$

ويجر الطويل والبسيط من التشكلات المزوجة : النوع (A)،
تركيب بحر الطويل هو :

$$, (a - \frac{1}{2} - \frac{1}{2} / \frac{1}{2} - \frac{1}{2} / a - \frac{1}{2} - \frac{1}{2} / \frac{1}{2} - \frac{1}{2})$$

24

$$/ \overset{\text{HA}}{\text{LS}} / \overset{\text{A}}{\text{LS}} / \overset{\text{HA}}{\text{LS}} / \overset{\text{A}}{\text{LS}}$$

أما تركيب بحر البسيط الإيقاعي، فهو :

(ب ٢) (٢)، (ب ٣) مرتين في كل شطر، والبسيط من (٢٠) (ب ٤)، (٢٠) مرتين في كل شطر أيضاً، والكامل من (ب ٣) (ب ٤) ٣ مرات في كل شطر، والوافر من (ب ٣) (ب ٤) ٣ مرات في كل شطر أيضاً.

يتصاعد الإيقاع بالتوالي حتى نهاية البيت لتلوي الوتد، وهو المركز الأساسي المكون من مقطع قصير يعقبه مقطع طويل منور، وهذا ما جعل فليل يصفه بالوحدة الجوهرية. فالإيقاع إذن يتشكل من الكم الناتج عن تتابع المقاطع الطويلة والقصيرة على أبعاد زمنية متساوية، ومن التبر أو الارتكاز الذي يعمده هذا الجوهر الإيقاعي أو الوتد في مصطلح التحليل.

ولا يفتأ فليل يكرر تعرض الوتد في التفعيلة الأخيرة في بعض الأوزان للتغير بحسب العلة الداخلة عليها، ولهذا تخرج إيقاع القافية عن إيقاع الوزن؛ يتفصل كل منها، وكل واحد له دوره. وقد أدى تحليل الدوائر في ملاحظتين أساسيتين هما:

أولاً: لكل الأوزان إيقاع صاعد واحد تقريباً، وبمبدأ الإيقاع المابط وحده وزناً ما.

ثانياً: إن نواة الإيقاع للأقدام والأوزان قد نشأت من خلال اتصال المقاطع القصيرة والطويلة فحسب (ب ٢)، التي هي في تتبعها غير منفصلة، وفي كميتها غير متغيرة وعلى تلك المقاطع الطويلة يقع الضغط الإيقاعي (ب ٣) (٢٨).
(Der untrennbare Kern des Steigenden Rhythmus)

الإيقاع إذن عنصر أساسي في الوزن أو الارتكاز (ictus)، ومن تردد هذه الوحدة الإيقاعية أو جوهر الإيقاع المزوج يتولد الإيقاع أو التبر أو الارتكاز الذي لا يقع إلا على المقطع الطويل كما يقول الدكتور مندور: ومن ثم نلاحظ أن هذا الوزن (وزن فعلان مفاعيل) لابد أن يسلم منه دائماً مقطع طويل يعد للمقطع الأول القصير، فلو لم يحدث ذلك انكسر البيت، فالجموعة (ب ٣) الموجودة في أول كل تفعيلة من البحر الطويل هي النواة الموسيقية للبيت، وهي عبارة عن وتد مجموع في لغة التحليل (٢٩).

وهكذا فثمة شبه اتفاق بين الباحثين الذين عرضوا لأرائهم على أن الارتكاز أو التبر على هذا المقطع الطويل من كل تفعيلة يكون الإيقاع الجوهرية الذي يتكرر - كما أشرنا - مراراً على مسافات زمنية محددة، ولا يحدث له أي تغير في حشو البيت بإجماع، لأن أي تغير يعرض لنواة الإيقاع، أو نواة الموسيقى أو جوهر الإيقاع المزوج إلى غير ذلك من سميات وتد التحليل يؤدي إلى خلل أساسي صريح في الوزن ويعني أن يكون التغير رقاصاً على الملل فحسب، ويتج عن ذلك كما يقول الدكتور مندور فقدان موسيقى الأبيات وليس انكسارها فحسب؛ وإذن فاستقامة الوزن أو عدم استقامته لا يعود إلى الكم الذي تؤثر فيه الزخافات والملل تأثيراً ظاهرياً فحسب، إلا إذا نتج عن هذه الزخافات والملل فقدان للنواة الموسيقية التي تحل محل الارتكاز (٣٠).

فالزخاف - كما رأينا - لها دور ثانوي في تغير كمية المقاطع ويمكن تعويض النقص من خلال الوسيلة الشفوية التي عُر عنها بأكثر من مصطلح كالإنشاد والإلقاء... الخ. أما الملل فيصعب تعويض أي

نحتمل كلامه أكثر مما يحتمل، بل نفسر كيفية بناء نظام معين على نحو ما، وأرجح رأي فليل ومندور أيضاً في إرساز اهتمام التحليل بهذه الوحدة غير المتغيرة وغير القابلة للانفصال. وقد شكلت بتوزيعها على نحو خاص المقائيس التي كونت أيضاً الدوائر، وهو ما سنشير إليه فيما يلي. فالدائرة الأولى سميت دائرة المختلف - كما يقول ابن جني - لأن أبعدها مركبة من أجزاء خامسة وسباعية؛ وقدم الطويل لأن أوله وتد، وأول المديد والبسيط سبب؛ والتود أقوى من السبب فوجب تقديمه عليه (٣١). والدائرة الثانية هي دائرة المؤتلف. وكما يقول أيضاً: سميت بذلك لأن بحرهما مركبان من أجزاء سباعية مكررة، وأجزاؤها متماثلة؛ وقدم منها الوافر، لأن أوله وتد، فهو أقوى من الكامل، لأن أوله فاصلة، والفاصلة سيان ثقيل وخفيف، والتود أقوى من السبب فقدم كما قدم الطويل (٣٢).

فالوتد إذن هو أساس تقديم بحري الطويل والوافر في كليهما، ولكن ما معنى مصطلح «القوة» الذي كرره ابن جني؟ وللأسف لم يفسر هو نفسه مفهومها، وترجع بناء على ما سبق أن الوتد هو محور بناء الدوائر، وترتيب الأوزان داخل كل دائرة؛ وقد فسر فليل هذا بأنه هو النواة الإيقاعية للأوزان، يقول: «وعباً أن هذه (أي التحليل) كان القسم الإيقاعية في الأوزان المختلفة التي أحست بها أذهانه في حالات منتظمة تلك التي أشرت إليها في البحور السابقة - وهذا يعني أن مقاطع الأوتاد غير المتغيرة كترتيب إيقاعية للأوزان ثابتة غير متفصلة - كان عليه أن يركز أولاً على النظام المنسق الكامل للدوائر، وأن يقبل القول بأن كل أجزاء الأوزان لها شكل نموذجي غير متغير. وعلى هذا النحو استطاع أن يصل إلى علاقة وثيقة بين كلا العنصرين الوزنيين مع بعضهما في كل دائرة على حدة» (٣٣).

فستجدد مواضيع الأوتاد في الدوائر من خلال تركيب معقول هو الأساس في إحداث الإيقاع، وهذا التشكل أو التفرع يؤدي إلى إمكانية وجود تغيرات إيقاعية وزنية في الشعر أي في الزخاف ذي الكمية غير الجوهرية في حشو البيت، والملل التي ثبتت بنهايات أشطر الشعر، وهي غير متغيرة، ومؤثرة إيقاعياً. ولو وقعت في الأوتاد الداخلية لادى ذلك إلى تغير قوي وحاد في إيقاع الأوزان بطريقة تجعلها متغيرة غير متماثلة، ونجم عن هذا حدوث خلطة إن لم يكن كسراً شديداً للإيقاع؛ يقول فليل: «ببطل التحليل جهداً في نقل التغيرات إلى الأشكال النموذجية في الدوائر، ثم تبين بعد ذلك أن كل أجزاء المقائيس تعرف التغير مع شلوذ وحيد وهو الأوتاد داخل الأوزان التي تحوي هذه المقائيس (الأشكال النموذجية)؛ وذلك بساطة لأنها نويات إيقاعية غير متغيرة. وهذا يثبت أن الدوائر قد كونت تفساً بسبب الأوتاد فقط. ويستطيع المرء أن يدرك بعبه أيضاً أن التحليل مثل من الصور الكتابية للكلمات المفردة كمية مقاطعها» (٣٤). وتفيد الشعراء بتتابع عدد لكم المقاطع على بعد مسافات زمنية محددة كتكتيفات في الإيقاع، وسواء أطلن عليه المقطع المنبور أم موضع التفرع القوي، فالنتيجة واحدة.

وأوزان البحور - في رأي فليل - تتكون من الأوتاد أو جواهر الإيقاع المزوجة، التي رمز لها بالعلامة (ب ٢)، والمقاطع المحايلة (٢) أو (ـ)، كما أن هناك أوتاداً غير متغيرة في بعض الضاميل، رمز لها بالعلامة (ب ٣). ومن ثم فبحر الطويل يتكون من تكرير

مفعولات (- - ب) .

وننتقل إلى الخطوة الثانية وهي إظهار أثر الحذف أو التوسيع في التضميلات الثماني . فالقاطع القصيرة والطويلة المشكلة لها يلحقها الحذف أو التوسيع ، في حين لا يلحق جواهر الإيقاع أي نقص أو زيادة إلا في آخر الشطر الأول (المروض) ، أو آخر الشطر الثاني (الضرب) . وأعرض بالتفصيل لهذا التأثير مع ملاحظة الرموز المستخدمة ؛ فالرمز (ب) = وتد أو جواهر الإيقاع ، والرمز (-) = مقطع طويل أو مطلق ، والرمز (ب) = مقطع طويل :

١ - فعلان : يحذف التون منها ، يصبح المقطع الطويل بعد الجهر الإيقاعي قصيراً ، أي فعلان (ب محبوب)

٢ - مفاعيلن : يحذف الياء يصبح المقطع الطويل الأول بعد جهر الإيقاع قصيراً ، أي مفاعيلن (ب ب/ب/ -) ، أو يحذف التون ، يصبح المقطع الطويل الثاني بعد جهر الإيقاع قصيراً ، أي مفاعيلن (ب ب/ب/ -) .

٣ - مفاعيلن :

- تسكن اللام ، فتتحول إلى مفاعيلن (ب ب/ب/ -) .
- تحذف اللام ، فتتحول إلى مفاعيلن (ب ب/ب/ -) .
- تسكن اللام ، وتحذف التون ، فتتحول إلى مفاعيلن (ب ب/ب/ -) .

٤ - فاعلن : يحذف الألف يصبح المقطع الطويل قبل جهر الإيقاع قصيراً ، أي فاعلن (ب ب/ب/ -) .

٥ - فاعلاتن :

- تحذف الألف ، فتصبح فاعلاتن (ب ب/ب/ -) .
- تحذف التون ، فتصبح فاعلاتن (ب ب/ب/ -) .
- تحذف الألف والتون ، فتصبح فاعلاتن (ب ب/ب/ -) .

٦ - مستعلنن :

- يحذف السون يصبح المقطع الأول قصيراً ، أي مستعلنن (ب ب/ب/ -) .
- يحذف التاء يصبح المقطع الثاني قصيراً ، أي مستعلنن (ب ب/ب/ -) .

٧ - متفعلنن :

- تسكن التاء فتتحول إلى مستعلنن (ب ب/ب/ -) .
- تحذف التاء فتتحول إلى مفاعيلن (ب ب/ب/ -) .
- تسكن التاء وتحذف الألف فتتحول إلى متفعلنن (ب ب/ب/ -) .

٨ - مفعولاتن : تحذف الفاء ، فتصبح مفعولاتن (ب ب/ب/ -) .

وبعد أن عرضنا لمجموعات التضميلات ، والحذف والتوسيع في هذه التضميلات ، ننتقل إلى إمكانية إعادة ترتيب الأوزان العربية على أسس جواهر الإيقاع غير التغير كما ، وغير المنفصل تنابهاً (ب ب/ب/ -) أو التودد المجموع . وقد اشترط فاعل لثروة المفاهيم أن تتنظم في غيرها من المقاطع لحلول الإيقاع حين ذكره أنها لا تبقى منزلة ، ويمكن أن

نقص فيها - مع ملاحظة أن وقوعها في حشو الأبيات غير جائز - وأجازوا وقوعها في التفعيلة الأخيرة من كل شطر .

والشعر العربي بناء على هذا المفهوم يجمع بين الكم والارتكاز أو التبر ؛ أو بتعبير أوضح يجمع بين استقرار زمني متساو للمقاطع القصيرة والطويلة ، ومقطع قصير وأخر منور ؛ وهما وحدة التودد (الإيقاع الجوهري) ، الذي يتولد على مسافات محددة ، لا يتفصل ولا يتغير ، ليحدث بهذا التردد أو التسارع الإيقاع أو الموسيقى الجوهري للأوزان . وقد عرض الدكتور متنور هذه النتيجة التي استنتجها من بناء التحليل حين قال : « ونلاحظ طبيعة الأوزان العربية بأنها تتكون من وحدات زمنية متساوية أو متجاوبة هي التفاعيل ؛ وأن هذه التفاعيل تتساوى أو تتجاوب في الواقع عند النطق بها بفضل عمليات التحويص سواء أكانت مزجحة أو معطولة أو لم تكن ؛ وأن الإيقاع يتولد من كل تفعيل ، ويعود على مسافات زمنية محددة النسب . وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن » (٨١) .

وقد أكدت الإحصاءات التي قام بها اللغويون للمحدثون والمستشرقون مفعولات العروضيين القدامى فيها يتعلق بنسب شعير أوزان محددة ، أكثر الشعراء النظم فيها ، وهي الطويل والبسيط والكمال والوافر ، ولكل وزن من هذه الأوزان إيقاع مميز . ودوران الأوزان المكونة من تفعيلتين أكثر شيوعاً من تلك المكونة من تفعيلة واحدة ؛ ويعود هذا إلى بدايتها بوند حتى إيقاع صاعد كما في الطويل ، أو انتهائها بوند حتى إيقاع قافر كالبيط ، يوفض الدكتور حوى عبد الرؤف ذلك حين قال : « خصوصاً إذا كانت جواهر الإيقاع بعد مقطع واحد (أي البحر مجذوبة بوند مجزوع) ، مثل بحر الطويل ، إذ إنه مكون من تفعيلتين رئيسيتين شديدي الوضوح بين الأثر ، وكذا بالنسبة للبحر البسيط يليقافه وتفعيلاته المكونة من التضميلات الفائقة الحافزة الرفع ، ويحري الكمال والوافر بسطى التكوين التثني بتسليم المقاطع القصيرة » (٨٢) .

ويمكن أن تقسم التضميلات الثماني إلى مجموعات أربع كما اتضح من عرض فاعل :

- المجموعة الأولى ، تضم تفعيلتين ثلاث تبدأ كل منها بجهر الإيقاع الصاعد (أي بالوند المجموع) ، وهي :

١ - فعلان (ب ب -)

٢ - مفاعيلن (ب ب -)

٣ - مفاعيلن (ب ب -)

- المجموعة الثانية ، تضم تفعيلتين ، ويأتي جهر الإيقاع فيها قافراً بعد المقطع الطويل ، كما أنه يقع بين مقطعين طويلين ، وهما :

١ - فاعلن (ب - ب)

٢ - فاعلاتن (ب - ب -)

- المجموعة الثالثة ، تضم تفعيلتين ، ويأتي جهر الإيقاع للصاعد فيها بعد مقطعين أو مقطع طويل وآخرين قصيرين ، وهما :

١ - مستعلنن (ب - ب)

٢ - متفعلنن (ب - ب -)

- المجموعة الرابعة ، تضم تفعيلة واحدة ، ويأتي فيها جهر الإيقاع هابطاً بعد مقطعين طويلين ، وهي :

تؤثر حينئذ تنقسم إيقاعياً مع المقاطع المحلية ، إلى المقاطع التي ليس عليها ضغط ، وهي إما قصيرة أو طويلة^(٨٥) . وهذا الربط ينشط النوتة إيقاعياً ، فلا تفقد خلال المحيطات المختلفة مع المقاطع المحلية خاصيتها . وأضاف قليل إلى ما سبق شروطاً في علاقتها بهذه المقاطع ونتابها ؛ إذ يقول : هناك قانونان يبران هذا التكوين :

١ - إن النوتة لا يمكن أن تتلصق مرتين بصورة مباشرة واحدة تلو الأخرى .

٢ - إنها لا يمكن أن تتحد بأكثر من مقطعين غير متتاليين ، وكميتها مقطعان عابدين^(٨٦) .

وأعرض لهذا الترتيب في إيجاز :

• جوهر الإيقاع

• مقطع طويل

أو + مقطعان طويلان

أو + مقطعان قصيران + مقطع طويل

١ - جوهر الإيقاع + مقطع طويل ← ب ١ - (فعلان) $\times \times$ =
شطر الختار

٢ - جوهر الإيقاع + مقطعان طويلان ← ب ١ - (مفاعيلن) \times

٣ - شطر الختار

ب - (مفاعيلن) $\times \times$ = شطر الوافر

٤ - تبادل فعلان + مفاعيلن $\times \times$ = بحر الطويل .

• مقطع طويل + جوهر الإيقاع ← ب ١ - (فاعلن) .

أو مقطعان طويلان + جوهر الإيقاع ← ب ١ - (مستعلن)

أو مقطعان قصيران + مقطع طويل + جوهر الإيقاع ← ب ١ -

ب ١ - (مفاعيلن)

• فاعلن \times = شطر التدارك

٦ - مستعلن $\times \times$ = شطر الرجز

٧ - مفاعيلن $\times \times$ = شطر الكامل

٨ - تبادل مستعلن + فاعلن \times = بحر البسيط .

• مقطع طويل + جوهر الإيقاع + مقطع طويل ← فاعلاتن (-

ب ١ -) .

أو مفاعيلن + فاعلاتن + مفاعيلن

أو تبادل فاعلاتن + فاعلن

أو فاعلاتن + مستعلن + فاعلاتن

أو مستعلن + فاعلاتن + فاعلاتن

٩ - فاعلاتن $\times \times$ = بحر الرمل

١٠ - مفاعيلن + فاعلاتن + (مفاعيلن) غير أنها تخفف دائماً ، فهو

يُجزأ وجوباً ← شطر المضارع

١١ - فاعلاتن + فاعلن \times = بحر اللديد

١٢ - فاعلاتن + مستعلن + فاعلاتن = شطر الخفيف

١٣ - مستعلن + فاعلاتن + فاعلاتن = شطر المجت

• مقطعان طويلان + جوهر الإيقاع ← مفعولات

يجب أن يتبادل مع (مستعلن)

مفعولات + مستعلن + مستعلن

مستعلن + مستعلن + مفعولات

مستعلن + مفعولات + مستعلن

١٤ - مفعولات + مستعلن + (مستعلن) (مجزوء دالماً) ←
شطر التفتب .

١٥ - مستعلن + مستعلن + مفعولات ← شطر السريع

١٦ - مستعلن + مفعولات + مستعلن ← شطر السريع^(٨٧) .

ويحر الطويل يبدأ بتضعية مكونة من الوند للجموع يليه سبب

خفيف (فعلان) ، أو النوتة ذات المقطع للزوج غير المتضر + مقطع

عابدين (ب ١ -) . وهذا في وصف قليل (أقدم ذات مقاطع ثلاثة

من الإيقاع الصاعد)^(٨٨) .

أما التضعية الثانية فلها مكونة من الوند للجموع يليه سببان

خفيفان (مفاعيلن) أو النوتة + مقطعان عابدين (ب ١ -) $\times \times$.

وهذا في وصف قليل أيضاً أقدم ذات مقاطع أربعة من الإيقاع

الصاعد^(٨٩) . ويكرر القياسان مرتين في كل شطر ، أي أن جوهر

الإيقاع أو الوند يعلو بالتم في أول البيت ، ويستم وروده بطريقة

غير متساوية ، حيث إن النصل بالمقاطع المحلية ليس هو هو بين

جواهر الإيقاع للتالية . ويكتب البحر مباشرة بهذا قوة تضعية سريعة

في أوله لورود جوهر الإيقاع في البدء مباشرة ، ويصير قليل = الشكل

المكون من النوتة + مقاطع عابدين يستتبع تأثيراً أقوى للإيقاع

الصاعد ، وهذه التضعية ذات إيقاع أصيل أو التضعية الرئيسية

(Die Stammfüße)^(٩٠) . ويقصد التضعية الثلاث للبدوة

بالوند للجموع (فعلان [ب ١ -] ، ومفاعيلن [ب ١ -] $\times \times$) ،

ومفاعيلن (سذب ب -) وهي السبب في ثبات النغم الصاعد

والإيقاع للستمر .

ويرى أن علو النغم في أول البيت واضطراره بطريقة غير متساوية

هو الذي يجعل هذا النغم عالياً لدى الشاعر ، لأنه يلتصق إليه أفعان

السابع بمجرد سماعه للإيقاع الأول^(٩١) .

ويحر البسيط يبدأ بتضعية مكونة من سببين خفيفين يليهما وند

بمجموع (مستعلن) ، أو مقطعين عابدين + النوتة (ب ١ -) $\times \times$ ،

وهي أقدم ذات أربعة مقاطع من الإيقاع الصاعد^(٩٢) . أما التضعية

الثانية فمكونة من سبب خفيف يليه وند بمجموع (فاعلن) أو مقطع

عابدين + النوتة (ب ١ -) ، وهي أيضاً أقدم ذات مقاطع ثلاثة من

الإيقاع الصاعد^(٩٣) . وهما التضعية للتحدثا الإيقاع اللذان يطلق

عليها قليل التضعية الغافرة للبدوة بالسبب وليس بالوند ، أو

الإيقاع السريع (Die Springfüße) ، فالبحر يبدأ بسببين خفيفين وكأنه

نثر متداد ثم تقفز النبرة بجوهر الإيقاع خاتمة الوقع يعقبها سبب

خفيف يتلوهر جوهر الإيقاع في قفزة خفيفة أيضاً^(٩٤) . أي يستمر

الإيقاع القافز أو السريع في خفة أو بطء صاعداً حتى آخر البيت .

ويجعل تبادل التضعية التتبع في النغم والاستغراق الزمعي

للإيقاعات المترالية ختفاً ، وليس في رتابة إيقاع التضعية الواحدة

المكررة . ويختلف إيقاع البحر الطويل المفضل لدى شعراء ما قبل

الإسلام للابتداء بالبحر به واستمراره به صعود غير رتيب حتى نهاية

البيت . أما إيقاع البحر البسيط فيكون في نهاية التضعية .

ويلزم الوافر تضعية واحدة مكونة من وند بمجموع يليه فاصلة صغرى

(مفاعيلن) أو النوتة + ثلاثة مقاطع عابدين (ب ١ -) $\times \times$ ، وهي

أقدم ذات مقاطع خمسة من الإيقاع الصاعد ، أي أنه مكون من

الإيقاع . ويلاحظ أن الاختلاف في مواضع الإيقاع هنا يجعل النظم قليلاً .

ويتكون بحر المخرج من تكرار تميلة واحدة رئيسية هي (مفاعيلن) ، وهي مكونة من جوهر الإيقاع + مقطعين عمليين . والإيقاع يتكرر في رتبة وإن كان صاعداً ؛ بل إن تنوع عزمياته وتنوع ضروبه يعمل إيقاعها أكثر تنوعاً^(٩٨) .

ويتكون بحر الرسل من تكرار تميلة واحدة ، هي (فاعلاتن) ، وهي مكونة من مقطعين عمليين يصيران جوهر الإيقاع (X ب X) ، وهي تميلة الإيقاع ضعيفة التأثير على الأذن .

ويرجع أن السبب في قلة نظم الشعراء القدماء في البحور الثلاثة السريع والمسرّع والخفيف يرجع إلى أنها تضم تميلة (مفعولات) ، التي تحتوي على وتدة مفروق مكون من مقطع طويل منبسط يتلوه مقطع قصير ، أي على خلاف متباعدة في الوند للجسموع ؛ وهذا ما يجعل الإيقاع فيه حليطاً . وقول فليل : لم يكن للإيقاع الملبط نصيب يذكر في الشعر القديم ، فلم يرد به أي بيت مفيد بالوند للفرق أي بتسمية ذات وتدة مفروق ، كما أنه لم يرد أي وزن تتكرر فيه تميلة ذات وتدة مفروق دون أن تشلوكها تميلة أخرى بما وتدة مجموع . فضلاً عن ذلك فإن الحليل لم يسجل أي تميلة ذات وتدة مفروق مكونة من مقاطع ثلاثة أو خمسة كما فعل مع تفعيلات الوند للجسموع ، إذ لدينا (مفعولن) ومفاعيلن . . . وغيرها^(٩٩) .

وينتج عن ما قلناه فإن بحر السريع تتوالى فيه التفعيلة ذات جوهر الإيقاع الصاعد مرتين قبل أن تأتي تفعيلة (مفعولات) بعدها ، وهي ذات إيقاع ملبط لا تحته من وتدة مفروق يتعرض لتأثير كبير . أما في بحر المسرّع فتتبادل الإيقاعات الصاعدة والملبطة ، فبدأ بإيقاع قلندر في (مستعلن) يليه إيقاع ملبط في (مفعولات) ليرد بعدها الإيقاع القلندر مرة أخرى . وأما في بحر الخفيف فيلاحظ أن الفصل بين جوهرى الإيقاع الصاعد والملبط يكون بمقطع عمليين ، حل حين أن الفصل بين جوهرى الإيقاع الصاعدين في الأوزان الأخرى يكون بمقطع واحد فقط^(١٠٠) .

وأرى أن أكثرى يمرض هذه البحور دون الخوض في تفصيلات أخرى ليس هذا موضعها ، راجعاً أن تكون الأفكار الأساسية في تصور فليل لبناء الدوائر والتفعيلات والبحور ، وكذلك العلاقة الجوهرية بين وحدة الإيقاع وكل هذه التشكيلات قد وضحت إلى الحد الذي يمكن معه أن نعد النظرة إلى بعض المشكلات في العروض العربي في ضوءها .

تميلة رئيسية تتكرر - كما يقول فليل - ذات إيقاع صاعد قوي ، يبدأ بها البيت فليان جوهر الإيقاع الصاعد مباشرة في أوله ثم يتوالى بعده مقطعان عمليان بالضطراد حتى نهاية البيت^(٩٩) . ويلاحظ أن رتبة الإيقاع في الوافر تجعله لا يرقى لشدة الإيقاع الناشئ عن تتوالى تميلتين مختلفتين لا تستلوي عندهما الفترة الزمنية مثلاً يحدث بتوالى تميلة واحدة .

ويلاحظ الكامل تميلة واحدة مكونة من فاصلة صغرى يليها وتدة مجموع (مفاعيلن) ، أو ثلاثة مقاطع عمليية + التوتة (X X ب X) ، وهي أقدم ذات مقاطع خمسة من الإيقاع الصاعد ، أي أنه مكون من تميلة رئيسية تتكرر كما يقول فليل ذات إيقاع قلندر أو سريع^(١٠١) .

وبحر الطويل والوافر المكونان من التفعيلات ذات الإيقاع الأصل هي بحر تقع في مقدمة الدوائر ، أما بحر البسيط والكامل للمكونان من تفعيلات ذات إيقاع قلندر في الموضع الثامن من الدوائر ، والتوتة - كما أوضح - لا تتكرر مرتين بطريقة مباشرة ، وليس بين وبين مابليها أكثر من مقطعين عمليين أو مقطع عملي وتدة غير منبسط ، وذلك - كما يقول فليل - لأن الضبط المائل في التوتة لا يمكن أن يتنظم إيقاعياً بعدد كبير من المقاطع غير محدود^(١٠٢) .

والتنوع الذي تميز به بحر الطويل والبسيط جعل إيقاعها أقوى لسيين - كما يقول فليل - وهما :

- لعدم تكرار نواة الإيقاع بعد عدد محدد من المقاطع المحيطة في كل التفعيلات .
- وعدم احتفاظ تتابع المقاطع وكثرتها بحيث تمكن الشاعر من أن يعبر عن فكرته بسهولة أيضاً^(١٠٣) .

ويتكون بحر الرجز من تكرير تميلة واحدة (مستعلن) ، وهي مكونة من مقطعين طويلين متساويين عمليين يعقبها مقطع قصير وأخر طويل منبسط ؛ ويمكن أن يصير المقطعان الأولان قصيرين - وهي تميلة فائزة النظم خافتة وإن كان جوهر الإيقاع بها صاعداً .

ويتكون بحر المتحارب من تكرار تميلة واحدة (مفعولن) ، وهي تميلة رئيسية مكونة من جوهر الإيقاع (التوتة) + مقطع عملي ، وهي تميلة ذات إيقاع صاعد رتيب لتكرارها هي .

ويتكون بحر الملبد من تكرار تفعيلتين هما (فاعلاتن) + (فاعيلن) ، وتتكون الأولى من : مقطع عملي + التوتة (جواهر الإيقاع) + مقطع عملي . وتتكون الثانية من : مقطع عملي + جوهر

الهوامش

١ - د . محمد حوق عبد الرؤوف بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، اختر القصور التي علاج لها بالتفصيل التبر في كل هذه المحاولات الأولى . من ص ٢٠ .

٢ - الكتاب السابق ص ٦٦ - ٦٧ . Heister, Arabische Metrik, s. 303-309 .

٣ - I. Goldziher, Abhandlungen Zur Arabischen Philologie, ٣ London, 1896, 576.

٤ - بدايات الشعر العربي ص ٦٦

٥ - الكتاب السابق ص ٧٨

٦ - الكتاب السابق ص ٦٥

٧ - الكتاب السابق ص ٥٦ ، ٥٧ ، ٨٢ ، ٨٤ .

- ٤٤ - الرسالة السابقة ص ٧٤ ، نقلًا عن :
A. Stein, *Meter and Meaning in Goss, The Structure of Verse*, p. 196 .
- ٤٥ - في البنية الإيقاعية للشعر العربي ص ٣٠٦ .
- ٤٦ - الأصوات اللغوية ص ١٧٠ .
- ٤٧ - دروس في علم أصوات العربية ، ترجمة صالح التوماني ص ١٩٤ ، ١٩٧ .
- ٤٨ - الكتاب السابق ص ١٩٨ .
- ٤٩ - متاع البحث في اللغة ص ١٦٠ .
- ٥٠ - في الميزان الجديد ص ٢٢٣ ، ٢٢٤ .
- ٥١ - موسيقى الشعر العربي ص ٥٣ .
- ٥٢ - الكتاب السابق ص ٥٥ .
- ٥٣ - في الميزان الجديد ص ٢٢٤ .
- ٥٤ - Weil, Grundriss s. 33, 46, 47 .
- ٥٥ - في البنية الإيقاعية للشعر العربي ص ٨ .
- ٥٦ - الكتاب السابق ص ٤٤ .
- ٥٧ - الكتاب السابق ص ٣٣٠ .
- ٥٨ - الكتاب السابق ص ٤٨ .
- ٥٩ - السابق ص ٥٣ .
- ٦٠ - السابق ص ٥١ .
- ٦١ - السابق ص ٩٦ .
- ٦٢ - السابق ص ٩٨ .
- ٦٣ - السابق ص ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، x = نيروي ، A = نير نيلف .
- ٦٤ - السابق ص ٧٤ ، ٧٥ .
- ٦٥ - السابق ص ٣٢٢ .
- ٦٦ - السابق ص ٣٦٤ .
- ٦٧ - السابق ص ٢١٢ .
- ٦٨ - السابق ص ٢١٢ .
- ٦٩ - السابق ص ٢١٠ .
- ٧٠ - السابق ص ٢٢١ .
- ٧١ - السابق ص ٣٤٢ ، ٣٤٦ .
- ٧٢ - السابق ص ٣٨٨ .
- ٧٣ - بدايات الشعر العربي ص ٨٠ .
- ٧٤ - كتاب العروض ، تحقيق د. حسن شاذلي مزهود ص ٤٢ .
- ٧٥ - الكتاب السابق ص ٥٨ ، ٥٩ .
- ٧٦ - Weil, Grundriss s. 40 .
- ٧٧ - Ibid S. 40. 41 .
- ٧٨ - Weil, Grundriss s. 44, 45 .
- ٧٩ - في الميزان الجديد ص ٢١٥ .
- ٨٠ - الكتاب السابق ص ٢٤٠ .
- ٨١ - الكتاب السابق ص ٢٤١ .
- ٨٢ - بدايات الشعر العربي ص ١٤٧ .
- ٨٣ - انظر الفصل الخامس من كتاب دليل : Weil, Grundriss s. 60 .
- وهو يتناول : أسس الأوزان العربية القديمة ونظمها ، وهو أهم أصول الكتاب الذي يتكون من ستة فصول :
- الأول بعنوان : عرض للمشكلة :
- 1 - Die Problemstellung
- والتى : نظرية الدوائر عند الخليل .
- 2 - Die Kreistheorie des Khalil.
- والثالث : مدلول الدوائر الخمس والعشر منها
- 3 - Sinn und Zweck der Fünf Kreise
- والرابع : تحطيط لتاريخ علم العروض
- ٨ - Die Entwicklung der Kreistheorie vom Arab.
- A - تفصيل ذلك في كتابه :
M. Hartmann, *Metrum und Rhythmus*, 1896 ss. 2
- وانظر أيضاً : بدايات الشعر العربي ص ٥٥ ، ٥٦ .
- ٩ - بدايات الشعر العربي ص ٥٤ ، ٥٥ .
- ١٠ - لجهود الإشارة هنا إلى موقف الفوهين من الرجز إذ كانوا يسمونهم من الاستشهاد به على الظاهرة التسمية أو اللغوية لا يطرأ على كلمته ولفظه وتركيبه جملة من أمور لضرورة الوزن والنقطة .
- ١١ - د. شكري حيد ، موسيقى الشعر العربي ص ٣١ .
- ١٢ - الكتاب السابق ص ٢٢ .
- ١٣ - الكتاب السابق ص ٢٢ .
- ١٤ - في بدايات الشعر العربي تفصيل لهذه الأنظمة .
- ١٥ - د. السيد محمد السيد البهراني ، في البنية الإيقاعية في شعر السياب ، نصوص من مصادر لدراسة الإيقاع في الشعر العربي ، رسالة مذكورة خطوطاً - جامعة القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٨
- ١٦ - M. Boulton: *The Anatomy of Poetry*, London 1953 p. 22 .
- ١٧ - د. إبراهيم تقي ، موسيقى الشعر ص ١٤٤ ، ١٤٥ .
- ١٨ - د. عبد الرحمن أيوب : أصوات اللغة ص ١٣٩ .
- ١٩ - الكتاب السابق ص ٥٣ ، ٥٤ .
- ٢٠ - د. غلام حسام : متاع البحث في اللغة ص ١٣٩ ، ص «صفت ، ع = حة . والقطع (ع = ص) مطلع تشكيل غير أصويل ، تنظر في ذلك ص ١٤٥ .
- ٢١ - د. محمود فهمي حجازي : للدخل إلى علم العربية ص ٥٢ ، ٥٣ .
- ٢٢ - موسيقى الشعر العربي ص ٥٣ ، ٥٤ .
- ٢٣ - Weil, G. Grundriss und System der akkadischen Metren, Wiesbaden, 1958 s. 25 .
- ٢٤ - موسيقى الشعر ص ١٥٣ .
- ٢٥ - الكتاب السابق ص ١٥٤ ، ١٥٥ .
- ٢٦ - الكتاب السابق ص ١٥٧ .
- ٢٧ - Weil, Grundriss s. 14 .
- ٢٨ - الكتاب السابق ، ص ٣٥ .
- ٢٩ - سيبويه ، الكتاب ٢/٤ ، ٢٠٦ .
- ٣٠ - المرشد إلى فهم أشعار العرب وخصائصها ، ١٥/٣
- ٣١ - بدايات الشعر العربي ص ١٦١ .
- ٣٢ - Weil, Grundriss s. 26 .
- ٣٣ - قد نتاج إلى فرصة نقل هذا الكتاب إلى العربية في وقت قريب يتنا على رؤية أحد أبرز الأفاضل ، ولكن اشتغال يظل دراستك أخرى يحول دون ذلك في الوقت الحاضر .
- ٣٤ - بدايات الشعر العربي ص ٨٠
- ٣٥ - Weil, Grundriss s. 25 .
- ٣٦ - الكتاب السابق ص ٢٥ ، ٢٦ .
- ٣٧ - د. السيد البهراني ، في البنية الإيقاعية لشعر السياب ص ١٠٠ .
- ٣٨ - الأصوات اللغوية ص ١٩٩ .
- ٣٩ - كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ص ٢٢٠ .
- ٤٠ - الكتاب السابق ص ٢٣٠ ، ٢٣١ .
- ٤١ - في البنية الإيقاعية في شعر السياب ص ٦ ، نقلًا عن :
Anstidge, *The Rhythm of English Poetry* 1982 p. 76-78 .
- ٤٢ - د. محمد مندور ، في الميزان الجديد ص ٢١٤ .
- ٤٣ - في البنية الإيقاعية في شعر السياب ص ٧٤ .

مراجعات

Ibid s. 72.	- ٩٠	ولفكس : أساس الأوزان العربية ونظامها : 5 - Grundriss und System der altarabischen Metren	- ٨٤
Ibid s. 61.	- ٩١	والسلامي : الأوزان الكمية عند اليونانيين والعرب ٦ - Die quantifizierenden Metren bei Griechen und Arabern.	- ٨٥
Ibid s. 61.	- ٩٢	وذييل : نصوص من المصادر العربية للقياس منها : Anhang. Texte der ältesten arabischen Quellen	- ٨٦
Weil, Grundriss. s. 64.	- ٩٤	Weil, Grundriss m. 27ff.	- ٨٧
Ibid s. 64.	- ٩٥	وانظر ، أيضاً : بدايات الشعر العربي من ص ٢١٦ : ٢١٨ .	- ٨٨
Ibid s. 78.	- ٩٦	Weil, Grundriss s. 60.	- ٨٩
Ibid s. 73.	- ٩٧	Ibid s. 66 : 69.	- ٩٠
Ibid s. 73.	- ٩٨	وبدايات الشعر العربي من ص ٢١٨ : ٢٢٣	- ٩١
Ibid s. 73.	- ٩٩	Weil, Grundriss s. 61.	- ٩٢
Ibid s. 73.	- ١٠٠	Ibid s. 61.	- ٩٣
وبدايات الشعر العربي من ص ١٥١		Ibid s. 64	- ٩٤



ambiguous contents could be deduced or inferred without loss.)

Despite the similarities between Kavolis's approach and Lucien Goldmann's, they differ in two important respects: first, whereas Goldmann assumes the objective existence of global 'world visions' or collective uncon-

ceptualized feelings, Kavolis assumes that what is provided by any society for its artists is a variety of psychocultural qualities, i.e., raw materials of the imagination; second, while in Goldmann's view the artist is a revealer of the given, for Kavolis, he constructs out of the given and his individual responses to it, and makes possible alternative symbolic orders.

Edited By
Nehad Selim



tions as personal neurosis. Most of the novels discussed, therefore, conform, with few mutations, to what Ohmann terms 'The Illness Story' model. This fiction of illness locates the experience of personal crisis somewhere in the passage from youth to maturity, and since the central characters in these novels do not heal themselves, the medical theme asserts itself in the plethora of healers who figure in these stories.

After tracing further other features of 'The Illness Story' model which dominated the fiction highly evaluated in the U.S. between 1960 and 1975, Ohmann draws the following tentative conclusions which he admits are yet vague ideas, though powerful, about culture and value: 1) A canon — a shared understanding of what literature is worth preserving — takes shape through a troubled historical process. 2) It emerges through specific institutions and practices, not in some historically invariant way. 3) These institutions are likely to have a rather well-defined class base. 4) Although the ruling ideas and myths may indeed be, in every age, the ideas and myths of the ruling class, the ruling class in advanced capitalist societies does not advance its ideas directly through its control of the means of mental production. Rather, a subordinate but influential class shapes culture in ways that express its own interests and experience and that sometimes turn on ruling-class values rather critically yet in a non-revolutionary period end up confirming root elements of the dominant ideology, such as the premise of individualism.

The final essay in this issue's selection, "Literature and the Dialectics of Modernization", by Vytautas Kavolis, translated by Mohamed Hâfiz Diyâb, is generally concerned with the diverse relationships between social processes and literature, and, particularly, with working out a method by which one can define the influence this or that social process has actually had on a given literary work.

The social process that interests the writer in this essay is the process of modernization, which he focuses on and analyzes in relation to two dramatic Russian texts. The purpose of the socio-literary structuralist analysis is to elaborate first a theory of the structure of the literary (or, more precisely, dramatic) work, second a theory of the effects which the social processes of modernization may be expected to have on the imagination, and third some conception of the manner in which the raw material of the imagination is transformed into the structure of literary works. The author is also interested in the light which this type of analysis might throw on the question of the aesthetic value of the literary product.

After an intensive structuralist analysis of the two plays, Kavolis approaches the question of the influence of the processes of modernization on the structure of

literary works with a theoretical model in mind, a model, not of the literary work, but rather of the general psychological effects of social structural modernization. The model consists of a table of hypothesized relationships between social trends and their reflections in personality and culture. The basic assumption underlying Kavolis's theory of psychological modernization is that when the human mind is affected by any social process it shapes itself either by affirming this process and identifying with it, adopting the process's characteristics as its own, or by rebelling against this process and forming itself in opposition to it, by embodying in itself and projecting outward that which the social process objectively is not. In other words, Kavolis proposes that the mechanism of the imagination operates by the basic capacity of choosing between what is most striking in objective social reality and what one misses most in it. The first response, Kavolis calls 'modernistic', the latter, he terms 'underground'.

In the following section of the essay, Kavolis proceeds to explicate the sociological model for analyzing a work of art, which is implicit in the previous section. This model distinguishes three levels of analysis: a) raw material of the imagination (the "psychocultural qualities"); b) cognitive structures ("the meaningful systems" identifiable in an artistic work); c) the perceptual structure (the "visible formal" or sequence of events in a play). On the basis of this model, Kavolis assigns aesthetic value to dramatic works which are complex cognitive structures capturing a good deal of the raw material of the imagination of their times and comprehended in perceptual structures simpler than their cognitive content.

In this connection, Kavolis makes an interesting distinction between what he calls the "systematic" arts in which the second level (cognitive structure) can be identified as present, such as drama, dance, epic literature, and certain types of happenings, and what he terms the 'impressionistic' arts, such as lyric poetry, music, and non-representational painting, in which this level is generally missing. He confesses that his approach is more suited to the analysis of the systematic rather than the impressionistic arts in which the raw material of the imagination is immediately transmuted into a perceptual structure. In the 'systematic' arts, on the other hand, a conceptualization of operating systems (which can be read as cognitive structures transmitting systematized information) occurs either before raw material can be transformed into a perceptual structure or during this operation, as an essential part of it. Such 'conceptualization' is not necessarily a conscious process. The essential matter is that it results in what can be treated as cognitive structures and as systematized information. One coefficient of aesthetic value that may be common to both the 'system' and the 'impression' arts seems to Kavolis to be the effectiveness of nonreductive simplification (i.e., forms from which their original more complex or more

gested a symbol for the subjective nature of all human understanding. Einstein's relativity theory caught the popular imagination and produced great repercussions in philosophy and the arts because it arrived at the right historical moment, after Darwin and the nineteenth-century philosophers, and in the midst of Bergson, Freud, and the experimental aesthetics of the late nineteenth and early twentieth centuries, and confirmed the increasing relativism in philosophy, psychology, and the arts. Indeed, the curious thing about the influence of relativity theory is that it rests on a distortion of the theory which is, in fact, objectively, a theory of absolutes. Whereas the theory affirms that relativity need not hold dominion over perception, a postulate to the theory claims that, because each observer exists within his own unique space-time continuum, one observer's perception cannot arbitrarily be designated as true. Because the postulate accorded with the mood of the age, it was taken for the theory itself, and used as a rationale for the mood of increasing relativism. Miss Johnson concludes her examination of the relationship between science and the arts by asserting that the arts are influenced by science through its philosophical implications, not its mathematical proofs and, in the light of this assertion, proceeds to survey the different responses in modern literature to relativity theory, or the distorted view of it.

The Theory of Relativity offered scientific confirmation of a relativistic universe and, by metaphysical extension, of the subjective relativism of all reality. As such, it has been received differently by writers, depending upon their own philosophical and psychological bent. Some, like Sartre and Durrell, have embraced it openly because of its apparent validation of Idealism, using it as a rationale for multiple point of view as a structural device in the novel. The use of multiple points-of-view as a narrative device predates Einstein's theory of course. However, the revelation that in the so-called real world no observation can be considered more valid than another provided additional support for abandoning the omniscient author on the ground that he is no more reliable than his characters. Moreover, Durrell, in his *Alexandria Quartet*, uses relativity theory not only for a structural device, but also as a source of content: he incorporates the thematic implications of a relativistic perspective. Against such writers as Sartre and Durrell who used relativity theory as a rationale for form and source of content, Miss Johnson sets others, like Wyndham Lewis and Archibald MacLeish who have attacked it as a negation of objective reality, or like Frost and Joyce who ignored it and dismissed it as metaphysically irrelevant, the former satirizing it, the latter regarding it with amused disdain.

Miss Johnson ends her essay with an analytical discussion of a section of William Faulkner's novel *The Sound and the Fury* to illustrate the subtle and far-reaching influence of relativity theory on modern literature, since

the influence in the case of Faulkner has been overlooked because of its subtle integration with parallel philosophical and psychological ideas. Summing up the argument of the essay, the author says that although the theory of relativity has been vainously employed, its importance for the writer has been to provide yet one more window through which he can view the world and man, and one more metaphor for the nature of reality.

In the next study, "*The Shaping of a Canon: U.S. Fiction, 1960-1975*", translated by Ibrahim Zaki Khorshid, Richard Ohmann takes up once more the question of aesthetic value and the role it plays in the shaping of a 'canon' - raised earlier by Terry Eagleton in the 'Discussion' which opens this issue - and develops it. Like Eagleton, Ohmann argues that aesthetic value is relative and manufactured, and goes a step further to insist that it is purely the product of class conflict.

In order to prove his claim, Ohmann sets out to outline the intricate social process by which novels written by Americans from about 1960 to 1975 have been sifted and assessed, so that a modest number of them retain the kind of attention and respect that eventually makes them eligible for canonical status. He argues that the emergence of these novels has been a process saturated with class values and interests, a process inseparable from the broader struggle for position and power in the American society, from the institutions that mediate that struggle, as well as from legitimation of, and challenges to the social order.

Ohmann's investigations lead him to conclude that the class whose values and interests play a major role in determining aesthetic value and shaping the literary canon is the Professional-Manual class to which belong the majority of literary agents, editors, publicity people, reviewers, buyers of hardbound novels, taste-making intellectuals, critics, professors, most of the students who took literary courses, and, in fact, the writers of the novels themselves. All these groups have social affinities, and belong to a common class that emerged and grew up only with monopoly capitalism. This class is further characterized by its conflicted relation to the ruling class, and its equally mixed relation to the working class.

Having characterised the class that controls evaluation and shapes the 'canon', Ohmann proceeds to look at some of the values, beliefs, and interests that constitute that class perspective in order to prove his claim that the needs and values of the Professional-Manual class permeate the general form of the novels in the period under discussion, as well as their categories of understanding and their means of representation. The novels Ohmann discusses all reveal a common strategy which consists in displacing social contradictions into images of personal illness, i.e., in thematizing social contradic-

modern trend as at once a reaction of resistance to varied pressures of specific moral conventions or of political ideologies, and an effort toward the legitimization of experimentalism in the arts and the championing of the 'tradition of the New' against the Victorian or other nineteenth-century traditions. This modern trend, however, reveals a resolution, manifest in the discussion of the literary theory and practice of the modernist movement, to confront in a different way the problems and the tensions that morality has posed for great works of literature from the beginning of Western critical thought.

The works of classical literature suggest a contrasting approach in which the moral function of art is recognized, although the relationship of many of the classical works to ritual and religion provided avenues for their independence from moral didacticism. The classical philosophical examination of the relationship between morality and literature initiated by Plato indicated that great literary works do not fulfill the moral purposes that it is assumed they ought to accomplish. So the paradoxical generalization is that the classical discussion was formulated in terms of the difficulties of realizing in any work of art moral ends that it ought to embody, while the modernist problems relate to the difficulties of achieving the autonomy from moral purpose which marks a realized work of art.

Against the background of this contrast between the classical aesthetic tradition and the attitudes of modernism (represented by the work and critical writings of James Joyce, Ford Maddox Ford, and Marcel Proust) regarding the relationship between literature and morality, four possibilities emerge as a table of aesthetic or moral options. These are:

1. Formalism (i.e., formal or abstract art which can be considered free from the domination of moral conventionalism, since it is free from any constraints on the representation of human action);
2. Impressionism (broadly understood as a literary method in which the work is limited to representation on the analogy of the seizing and recording of the immediate data of perception);
3. The Symbolist approach (the view of the novel as a self-contained symbol or as a pattern of internally related meanings and linguistic codes);
4. The breakdown of teleology (i.e., of sequential order, or the movement between the starting point and the ending, which has been used ever since Aristotle as the basis for justification of the moral function of the work of art.)

Having defined these four approaches to the problem of the emancipation of literature from morality (the formalist, the impressionist, the symbolist, and the anti-teleological), Sidorsky proceeds to examine their

realization in three modern novels (Joyce's *Ulysses*, Ford's *Parade's End*, and Proust's *Remembrance of Things Past*), and concludes that there is no conclusive evidence that these approaches function as ways of emancipating literature from service to moral concerns. He then views the problem of the relationship of literature and morality in the light of one other element that is present in the three novels under discussion, and significant for their search for some form of moral neutrality. This element is artistic vocation. Ford, Joyce, and Proust advocated an ethic of artistic vocation and were prepared to assert their vocational responsibility in morally self-limiting roles analogous to those of an impressionist painter, a priest, or an experimental scientist. This ethic of artistic vocation, however, which inevitably, like any ethic of vocational responsibility, limits the ways in which the artist can pursue ultimate moral ideals or become engaged in political or ideological causes, at the same time argues for an extension of the values bound up in the vocation to more comprehensive moral purposes.

The author ends his essay by asserting that although Ford's Joyce, and Proust's extreme dedication to their art, and strict sense of vocational responsibility is intensely moral, their work will always function as an antidote to those who would wish for a literature that champions moral, ideological, or political causes.

The study that follows, under the title "The Theory of Relativity in Modern Literature: An Overview and The Sound and the Fury", by Julie M. Johnson, translated by Mohammed Barary as the title indicates, traces and seeks to define the influence of Albert Einstein's Special Theory of Relativity, published in 1905 on modern literature, and to ascertain the philosophical connotations of that influence. A set of questions are posed at the beginning which constitute the basic ideas in this study: What was the significance of relativity theory for the writer? How did he use it? Why did he use it?

To answer these questions, the author begins by examining the relationship between science and the arts. She argues that, contrary to the common view that, except within the genre of science fiction, science and the arts are unrelated, or even mutually antagonistic, the artist and the scientist are not unlike in their ultimate purpose which is to order experience in such a way as to give it meaning. Indeed, major scientific discoveries and theories from Pythagoras to the present, have often substantially altered man's understanding and view of the world and himself, and of the relationship between the two, and have, therefore, inevitably impinged upon metaphysics and the behavioural sciences, as well as, in their philosophical and psychological implications, upon aesthetics. Just as Copernicus, Darwin, Newton, Freud, and Jung have suggested new images of the universe and of man, thus modifying our metaphors, Einstein has sug-

purely relative since it is the product of our awareness of differences. And in view of the absence of any standard for authoritative understanding or interpretation, Derrida finds that the interpretation of a text (which is simply writing immersed in its own conditions) is simply further writing immersed in its turn in its own conditions.

Describing his enigmatic 'Difference', Derrida declares that it is neither a word nor a concept; it refers to what in classical language would be called the principle of 'differing' (which involves also 'differing', i.e., delaying-a temporal distance), in other words, the origin or production of differences and the differences between differences, the play of differences. In this definition of 'Difference', Derrida is building on the Saussurean idea of language (and, therefore, the interpretation of language) as essentially arbitrary and differential, or rather, as a system which is arbitrary because it depends for its existence not on referring to a given external referent or signified, but on the play of differences between signs. The silent 'a' in the word 'Difference' (which does not produce a marked change in sound from the 'e' in 'Difference') is used by Derrida as a symbol of Saussure's differential principle which is the functional condition of language and is, in itself, silent. This principle of difference, which is the condition of existence, of possibility for any sign in language, is itself silent, and its existence can only be viewed and realized in its operation. Derrida goes on to build his 'Difference', or the principle of differing (in both senses of the word) into the first 'Word' of existence, as well as the condition and operation of existence, asserting that "Not only is difference irreducible to every ontological or theological-onto-theological-reappropriation, but it opens up the very space in which ontotheology-philosophy produces its systems and its history." In other words, not only is 'difference' the arbitrary condition and operation of existence, but it is also the condition and governing principle of all thinking about, and interpretation of existence. Derrida goes on to declare that since our awareness and perception of existence relies on our perception of the principle of 'difference' in operation all writing about existence, i.e., all philosophy and theology consists in marking out difference, and, hence, everything is a matter of strategy and risk. And it is precisely a question of strategy and risk because no transcendent truth present outside the sphere of writing can theologically command the totality of this field. Moreover, the strategy of marking out differences in the hope of reaching a definition is without finality because of the absence of a transcendent truth outside the sphere of writing. In other words, because he does not recognize the existence of a standard for authoritative understanding, Derrida finds that interpretation, i.e., the written understanding of a text, is simply further writing, not about the text in question, but writing immersed in its own condition.

Derrida further defines 'difference' as the impalpable sign which reveals the existence of something in its absence by indicating what it is not. In this respect, Derrida declares, "Signs represent the present in its absence, they take the place of the present.... The sign would thus be a deferred presence."

The principle of 'difference' in the above sense is a condition of human understanding of language, of the whole process of signification, governing both the material sign, i.e., the signifying aspects, and the signified, in other words, governing the perceptible proof that the principle is in operation (for any linguistic sign is at once arbitrary and differential), and the results of its operation. Pursuing the semiological track discovered by Saussure, Derrida further elucidates his 'difference' as the movement by which language, or any code, any system of reference in general, becomes historically constituted as a fabric of differences.

According to Derrida, our awareness of presence, i.e., of something being present, is an awareness of difference. Quoting Nietzsche's definition of quantity as being inseparable from the difference in quantity, the difference in quantity being the essence of force, and equalizing his 'difference' with Nietzsche's force, Derrida concludes that his 'difference' is the juncture rather than the summation of what has been most decisively inscribed in the thought of what is conveniently called our "epoch": the difference of forces in Nietzsche, Saussure's principle of semiological difference, differing as the possibility of facilitation, impression and delayed effect in Freud, difference in the irreducibility of the trace of the other in Levinas, and the ontic-ontological difference in Heidegger.

In talking about 'difference', we talk about the operation and function of human existence, thinking and writing, about the mechanisms of human thought and existence: about the effect-arbitrary because differential-without a positive cause. Difference is the negative force that produces effect by separating temporally, spatially and qualitatively. It is not a name for some metaphysical reality, some ineffable being that cannot be approached by a name, like God, for example. It is the play that produces the nominal effects, the relatively unitary or atomic structures we call names, or chains of substitutions for names.

From Derrida's deconstructive metaphysics we move on to ethics in connection with literature. The next essay, entitled "Modernism and the Emancipation of Literature from Morality: Teleology and Vocation in Joyce, Ford, and Proust" by David Sidorsky, translated by Amin 'Al-'Ayyūfī, discusses some aspects of the widespread modern trend in Europe to liberate art from the constraints and the burden of demonstrating a moral truth or of bearing a moral message. The author sees this

the twentieth century. The author points out in the course of his discussion the various efforts and contributions of different western trends and schools in the field of aesthetics that the history of the concept of literary function is in fact the history of the attempts to "separate/merge-integrate" poetics and linguistics.

The linguistic study of literary texts move in two directions: the study of the general characteristics of literary language, which comes under the heading of poetics, and 'Stylistics', which deals with the styles of particular writers. But whereas the New Poetics has not severed all its links with the old, Modern Stylistics grew out of a series of critical attacks levelled at the theory and practice of its old counterpart. Traditional stylistics was criticized as a 'new idealism' based on intuition, rather than strict methodology, and using methods not amenable to verification. The basic difference between the two schools is one of attitude to language: traditional stylistics views language as at once the product of individual creativity and historical development, and consequently regards the language of a text not as the text itself and therefore the primary object of stylistic study, but as the linguistic representation of a prior aesthetic impression.

This view, of course runs contrary to the Saussurean concept of language as an arbitrary autonomous, self-generating system, a concept on which Saussure based his linguistic theory, and which forms the corner-stone of modern stylistics. The focus of textual analysis in modern stylistics is the language of the text in itself which is subjected to a rigorously objective, lucid and comprehensive method of analysis that disregards completely private impressions and intuitions of the "ghost behind the text" of traditional stylistics.

The merging of poetics and linguistics began in Russia in the first quarter of the twentieth century as a result of the rich, fruitful contacts between the literary critics of the Petrograd Circle and the linguists of the Moscow Circle who came under the influence of Bodwin Courtney's concept of language as a synchronic system—a concept similar to Saussure's in many respects. The Russian Formalists, on the other hand, regarded the language of the literary text as the proper and primary subject of study and the essential focus of attention, and defined linguistics as the study of language in any form, thus transforming poetics into a branch of linguistics. This tendency was further strengthened by the efforts of the Prague Linguistic Circle (founded in 1926), particularly the rich contribution of one of its founders, the Russian critic Roman Jakobson, who discussed several interesting linguistic issues (such as the nature and function of literary language), and sought to emphasize the independent value of linguistic signs. Among other things, the Prague Circle demanded that the linguistic approach in the study of literature take priority over other approaches, and advocated the study of literary language in itself against the study of language as a symbolic representa-

tion of something else, practiced by intuitive stylistics. These theories, however, received little attention outside Poland and Czechoslovakia. In America the polarization of language and literature continued as formerly, and the American Descriptive School of Linguistics refused to admit that the linguist was in any way equipped to handle literary issues. Similarly, European linguistics, based on the Saussurean view of language as a system independent of speech or 'parole', continued to foster the isolation of literature from linguistics. For literature belongs in the field of 'parole'.

The Czech theory remained considerably marginal for several decades until 1958, and particularly the conference on style held at the University of Indiana, in Bloomington, the U.S.A. The conference revealed that the study of linguistics was facing a crisis, particularly in the schools which had removed literature outside its field of attention. On this occasion, Roman Jakobson put forward, in the closing lecture of the conference, the old theories and views of the Moscow and Prague Circles. They seemed a revelation. Immediately afterwards, the *Work of the Russian Formalists* and the *Czech Structuralists* were made available in French, English and Italian.

As linguistics began to embrace literature among its concerns, the French critics of the 'New Criticism', on the other hand, and foremost among them Roland Barthes, found in Structuralist Linguistics scientific models for the study of literature, and worked out new ideas and concepts which completely eliminated the gap between linguistics and poetics.

In his Bloomington lecture, Jakobson explained the Prague School concept of the literary use of language and explained how language functions in literature saying that the literary use of language projects the principle of symmetry which controls the selection of the language onto the natural language of the context. It is on this Jakobsonian idea that the author of the article bases his definition of free verse as a structure controlled intrinsically by the principle of the regulated repetition of certain artistic and linguistic features.

The following selection, Jacques Derrida's essay on 'Difference', translated by Huda Shukry Ayyad, does not deal particularly with art or aesthetics, but with the conditions of language and understanding more generally. The word 'Difference' which Derrida coins from the word 'Difference', (which, as he points out, is identical in sound) replacing the 'e' with an 'a', poses profound questions for Being and metaphysics, as well as for the understanding of any writing. Derrida's 'Difference' encompasses Heidegger's assumption that the ontological difference between Being and beings allows the possibility that Being may be revealed, if at the same time concealed. At the same time, any such revelation remains

the *Irrational*, of which it forms chapter I. It is entitled "The Cognitive Value of Literature", and in it Shumaker advocates an adequate aesthetic that takes account of the affective element in aesthetic experience which has been played down for several decades now in favour of a cognitive element. That poetry or any art can be significant wholly or even chiefly as cognition is denied by the author; he claims for art an area of conscious activity that is peculiar to rather than an area which is shared by such other branches of rational inquiry as philosophy and science, and reads in the tendency in aesthetic theory to de-emphasize feeling and emphasize the cognitive value of art a wish to vindicate art in social order which finds unrivalled usefulness in science.

The area of conscious activity peculiar to art as Shumaker argues, drawing on many sources which deal with the affective/ cognitive nature of the aesthetic experience, is one in which the contrary emphasis on cognition and feeling are reconciled through the perception that aesthetic constructs offer the best possible opportunities precisely for the cognizing of feelings. In other words, art is a conscious cognitive activity for both the creator and the reader or recipient, but what it cognizes is feelings. Drawing on Otto Baensch's remarkable article on "Kunst und Gefühl", Shumaker defines the creative process as a cognitive activity which involves the whole psyche and strives to clarify and define the feeling for the artist's consciousness by embodying it in a created art object that makes it accessible to the consciousness of others.

Shumaker bases his view of the value of art as the cognition of feeling, rather than fact, or practical wisdom as he calls it, on the recognition that not all knowledge is conscious, that connections between the impressions received from the external world are often felt before they are rationalized, and that all thought, no matter how strictly "scientific", on an ultimate level is mythical in the sense that it tends to make a cosmos of the sensory impressions that reach us, i.e., to actively structure the world, of disparate sensory impressions into a meaningful whole along the lines of Kantian epistemology. Indeed, Shumaker sees a good deal of similarity between the total process of knowledge as propounded by Kant and the process of aesthetic creation, particularly the verbal and imaginal creation which produces literature.

From Shumaker's discussion of the cognitive nature of the aesthetic experience we move in the next article, "Conceptions of Literature as Frames", by H. Verdaasdonk, translated by Hasan Al-Banna, to an examination of the mechanism of aesthetic reception or appreciation. Verdaasdonk argues that not only is our understanding of literary texts, but also our discourses regarding them are wholly derived from whatever conceptions we may have of literature. These conceptions are systems of

norms that give rough indications of the properties literary texts should possess. And since our conceptions of literature, which are invariably institutionally determined, play a major role in the reading process, i.e., in our understanding and appreciation of the text, they function as "frames", a term used by cognitive psychologists to designate a body of knowledge that readers should have at their disposal in order to understand texts. Conceptions of literature therefore, are conceptual frameworks within which texts are perceived and processed. The study of these conceptions, though relatively recent, has revealed that, with the exception of generative metrics, all extant 'theories' of literature are merely exemplifications of conceptions of literature. In other words, the conceptions of literature are in fact institutionally determined theories which function as shaping agents of our understanding of the text and dictate a type of institutionalized discourse about literature which is extremely ritualistic in nature and which, in turn, helps to consolidate the theory. As yet, however, the author points out, no systematic and comprehensive analysis concerning the way in which conceptions of literature function in institutions such as art councils, publishing companies, public libraries, etc. has been undertaken. Research in this field is of vital importance particularly since it has been repeatedly pointed out that cultural institutions dispose of extremely powerful devices which guard the authority of the members of these institutions. The devices in question obscure the social factors which are constitutive of literary institutions and of the strategies used by these institutions to pursue their policies. The study of conceptions of literature as conceptual frameworks which enable readers to interpret textual elements can help in this direction by clarifying the institutionalized character of the 'knowledge' readers use and acquire in processing texts, and by enhancing our insight into the textual phenomena which play an important role in the processes of reconstructing the text in memory, particularly the process of accommodation. By this the author means the errors readers make in reconciling old with new information, and shows that cognitive psychologists have not yet succeeded in establishing a precise and systematic relationship between textual phenomena and accommodation. The author then proceeds to give evidence, by means of a number of examples taken from studies in narrative theory, that in these studies a well-defined set of textual phenomena, viz. personal pronouns, constitute the object of accommodative reconstruction by which literary critics attempt to assimilate alleged reading experiences to statements about literary texts.

In the next essay entitled "Literary Function and Free Verse", translated from Spanish by Mahmoud Al-Sayyid 'Alif Mahmud, Fernando Lázaro Carreter reviews the dialectical origins of the concept of the function of literature which has become a major concern of modern aesthetics in the northern hemisphere since the beginning of

Eagleton opens the discussion (published in the *New Left Review*, No. 142) by attacking the concept of the 'canon' of literature, and what he calls the relentless fetishism of value at the core of liberal humanist aesthetics. He goes on to assert that the reason the question of value is so central to humanist, liberal thinking on art is because the very definition of literature is indissociable from the nurturing and transmission of certain highly specific ideological values. The relation Eagleton posits between ideological and artistic values leads him logically to conclude that value is always 'transitive', i. e., that it always pertains to a particular person in a particular situation. And since value is relative to persons and situations, i. e., culturally and historically specific, Eagleton proposes a method of studying the process of evaluation which consists in examining the interrelations between ideology, semiotics and psychoanalysis in actual processes of reading and viewing. Eagleton winds up this initial detailing of his position on the question of value by complaining that many people though they have come to recognize and accept the relativity of value still shy away from drawing the full implications of their recognition.

Fuller counters Eagleton's argument by asserting that contrary to his opponent's view, the question of value is not, nor has it indeed been for a long time central in liberal humanist thinking. He invites Eagleton to review the range of philosophical and culturally effective positions, this century, from logical positivism through working-class philistinism, many Marxisms, much structuralist, post-structuralist and semiotic thinking, to Thatcherite free-market technicisms. The only thing these positions have in common, he argues, is that they have elided the 'Question of Value' altogether. The Left, on the other hand, has concerned itself with the question of value as far back as the nineteenth century. In attempting to disentangle the question of value from ideology, Fuller draws parallels between thinkers as far apart as the revolutionary socialist William Morris, and the High Tory, John Ruskin. He formulates the point he is trying to make about value in the words of a socialist critic, John Berger, who declared that "The refusal of comparative judgements about art ultimately derives from a lack of belief in the purpose of art."

Following the creed of William Morris, Fuller declares that his starting point in discussing the 'Question of Value' is the belief that all human beings are endowed to varying degrees, with aesthetic potentialities, and that the development of these potentialities is bound up with the exercise, in work and response, of taste and the evaluative faculties.

Fuller, however, does not claim for artistic value an absolute status. He believes that the creative-aesthetic faculty which used to be attributed to divine inspiration is in fact rooted in the specific psycho-biological condi-

tions of human beings. His position, however, is not ahistorical since he acknowledges that the biologically given aesthetic potentiality of man requires a facilitating environment to develop and flourish. But while Fuller does not deny the historical perspective in the process of evaluation (for he attributes the decline of the creative-aesthetic faculty to the decline of religious belief and the change in the nature of work brought about by the rise of modern industrialism), and does not claim that value is absolute, he insists that value is trans-historical and trans-cultural. His argument is that since the evaluative aesthetic faculty is rooted in our existence as relatively constant physical beings within a physical and material world which, though subject to change and development, is subject to change and development at a rate which is infinitely slower than change of a historical or social kind, then our artistic values and artistic judgements can be trans-historical without being absolute or transcendent. In short, in opposition to Eagleton's concept of value as relative and his relating of value to ideology, Fuller relates value to biology and the physical structure of the world, and propounds the paradoxical concept of the relative permanence of value.

In response to Fuller's paradox, Eagleton, neither daunted nor deferred, admits that aesthetic response is not fully rational, but objects to Fuller's exaggerated evaluation of its immediacy arguing that it leads to a transcendentalist position. As a corrective Procedure, he calls for a form of criticism that takes value conflict, and what is termed 'taste' as a starting-point, then asks what is actually involved in the formation of aesthetic value. He sees the problem of aesthetic judgement as lying somewhere at the juncture of three dimensions: linguistics, psychoanalysis, and the study of ideology. Eagleton urges us to examine the way the so-called libidinal or unconscious and ideological factors play in creating the artistic response. Indeed, the unconscious, as he claims, is always already caught up in value questions, nor is there any aesthetic device or form which is not already full of ideological connotations. In short, in Eagleton's view, the aesthetic is always ideologically connoted. Indeed, ideology itself consists in forms and structures that have a relation to dominant forms of perception and is, in a sense, itself, a form, a shape.

Fuller objects to Eagleton's view of the unconscious as ideologically structured and proposes a different framework which substitutes for the terms conscious and unconscious primary and secondary mental processes, asserting that the primary processes have a freedom from ideology and tend to be imaginative, iconic, symbolic, elastic, whereas secondary processes tend to be structured, ordered, analytic, rational, verbal, and ideological.

The next item in this issue, translated by *Sa'id Tawfik*, comes from Wayne Shumaker's book *Literature and*

THIS ISSUE

ABSTRACT

The nature of the creative process has proved, and promises to continue, perhaps indefinitely, a problematic issue, periodically provoking new definitions, and extensive revisions and modifications. Indeed, the vast literature contributed in this field over the centuries, although it has yielded many valuable insights, and scientific or quasi-scientific revelations, has not succeeded in resolving the issue in any conclusive manner, but, rather, by its sheer volume, proves its problematic nature.

The creative process, however, is only one element of a highly complex process—a thread in an extremely intricate web. For artistic creation does not take place in a vacuum. It is neither absolute, insofar as its existence in any sense depends on human recognition, nor is it purely individual; a variety of factors combine to direct the creative impulse in the individual to produce a certain work which then assumes its position within the general body of art in terms of its relation to present and previous works.

In other words, the artist creates in history, and his creation, therefore, necessarily partakes of the eternal present—past dialectic, besides establishing a dialectic with its own present. A third dimension, however, is the future. It is in the direction of the future that such a dialectic works; and it is because it points to the future that the dialectic gains significance at the conceptual level of both form and content. In every case, therefore, the dialectic becomes multilateral, positing future visions and a fresh consciousness of life. Such consciousness inevit-

ably influences aesthetics; indeed, a reader can gain through aesthetics a fresh insight into the potential change anticipated in the movement towards the future.

Awareness of the importance and complex, even problematic nature of modern aesthetic theory, in its relation to the artist on the one hand, and to society and culture, on the other, prompted the plan for this and the following issues of *Fusul* which are dedicated to the topic of the *Dialectics of Aesthetics and Cultural Change*.

The present issue of "*Fusul*" examines this dialectical relationship through a collection of essays and articles chosen from international periodicals and translated into Arabic. Each chosen item tackles the topic from a particular angle, and draws its own tentative conclusions. All the essays, however, are generally concerned, in more or less specific ways, with the concepts of value and meaning in art in the context of social and cultural change. The next issue of "*Fusul*" will continue the discussion with contributions from Arab writers in the context of Arabic culture, and in relation to Arabic literature and thought.

This issue of "*Fusul*" opens, rather aptly (in view of the problematic nature of its chosen topic), in an argumentative mood. It begins with a discussion on 'The Question of Value', translated by Nehad Selaha, in which the literary critic Terry Eagleton and the art critic Peter Fuller debate whether aesthetic value is socially and historically determined, or trans-historical and trans-cultural.



Fusūl

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Associate Editor:

SALAH FADL

Managing Editor:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

ABDEL QADER ZIEDAN

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

MOHAMMAD GHAITH

Advisory Editors:

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

**DIALECTICS OF AESTHETICS
AND CULTURAL CHANGE**

PART I

☐ Vol. VI ☐ No. III ☐ April - May - June 1988

فصول

مجلة النقد الأدبي

جماليات الإبداع والتغير الثقافي

الجزء الثاني

العدد السادس - العدد الرابع - يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٦



فصول

مجلة النقد الأدبي

جماليات الإبداع والتغير الثقافي

الجزء الثاني

تصدر كل ثلاثة أشهر

• للجلد السادس • العدد الرابع • يولييه / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٦

٤

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود
سهير القلماوي
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبة
مصطفى سويف
نجيب محفوظ
يحيى كقن

رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

صلاح فضل

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتارية الفنية

أحمد مجاهد
عبد القادر زيدان
محمد غيث
وليد منير

- الاشتراكات من الخارج
من سنة (تقريباً أعداد) ١٥ دولاراً للفرق. ٢٤ دولاراً
للغات. - طبعات إيا
شعوب اليه (البلاد العربية - ما يخلو ٥ دولارات)
(أفريقيا وأمريكا - ١٥ دولاراً)
- وصل الاشتراكات على شعوب تلك .
● مجلة شعوب
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. ٢ - ٤
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠٠ - ٧٧٥١٠٠٩ - ٧٧٥٢٨
٧٦٥٤٣٦
الإعلانات : يعلن عليها مع إدارة المجلة أو ستاديو للتصميم

الأسعار في البلاد العربية :

الكتاب غير واحد - الخارج ٢٤ ريالاً للفرق - البحرين
دينار ونصف - العراق دينار بروج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن . ١٩٠٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -
السودان ٤٠٠٠ ليرة - تونس ٢٧٠٠٠ دينار - الجزائر ٢٤
ديناراً - المغرب ٥٠ درهم - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار
بروج

الاشتراكات :

- الاشتراكات من الخارج
من سنة (تقريباً أعداد) ٥٠٠ قرشاً + شعوب اليه ١٠٠ قرش
وصل الاشتراكات عملة بروج حكومية

جماليات الابداع والتغير الثقافي

الجزء الثاني

٤	رئيس التحرير	أما ثيل
٥	التحرير	هذا العدد
١١	عزت قرني	الإبداع الفلسفي وشروطه
٢٧	عفيف جيسى	جماليات الإبداع العربي
٣٠	يحيى الرضاوي	جماليات الجنون والإبداع
٥٩	لطفي عبد البديع	جماليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه
		جماليات الحساسية الجديدة
٧٣	عيسى حافظ	والشعر الثقافي
٩٥	نبيلة إبراهيم	نص الحداثة
١٠٨	أمينة رشيد	حول بعض قضايا نشأة الرواية
١٢٣	عصام بيب	حدثت عيسى بن هشام
١٤١	سلمية أسعد	الشرح والشعر
١٥٣		● الواقع الأدبي
		- تجربة تقليدية :
١٥٥	الحبيب الماتم دي	والأرض ورواية زيت
		- مراجعات :
		أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة
١٦٧	شكري عباد	(مدخل إلى السيميوطيقا)
١٨٠	محمد مصطفي	المصطلح اللساني وتحديث العروض العربية
		- تعليقات :
		البطل والرواية .. الإبداع
٢٠٣	لؤي ماضي - دوجلاس	الأدبي في (الجنوى)
		- عرض كتاب :
		ألف ليلة وليلة في ضوء
٢٠٩	عرض : هيام أبو الحسين	الثقافة الفرنسية المعاصرة
		- رسائل جمعية :
٢١٧	حسن البنا	التجديد البنائي للمصنعة الجمالية
		المنهج الأسطوري في تحرير
٢٢٠	عبد الفتاح محمد أحمد	لشعر الجاهل
		الرواية المصرية وصورة المرأة
٢٢٣	موسى ناجي	(١٨٨٨ - ١٩٨٥)
٢٣٢	التحرير	● كشف للجدل السادس
٢٣٩	ترجمة : نهاد صليحة	This issue

أما قبل

. فإنه من تحصيل الحاصل أن يقال إننا نعيش في عالم متغير ؛ فقد كان العالم طوال الأزمنة الماضية في حالة تغير دائم ، وسيظل كذلك في المستقبل . وقد يتزايد إيقاع التغير في حبة من الزمن ، ويبطئ في أخرى ، ولكن هذا البطء نسبي في الغالب ؛ إذ الملحوظ بصفة عامة أن معدل السرعة في ازدياد مطرد .

وحيث يقال إن العالم يتغير فبغير الروس تسليما بهذا القول ، فإن أول بادرة تستقر في الصور من خلال هذا الذي يقال ، هي أن أشياء العالم — كل الأشياء التي تقع عليها حواس الإنسان ؛ أي كل معطيات الوجود الحسية — هي التي يتغيرها التغير ؛ وتادرا ما ينظر إلى الإنسان نفسه هل أنه معطى من هذه المعطيات . وهذا أمر بدعي ؛ لأن الإنسان نفسه هو الراصد لهذا التغير . وحين يرصد الإنسان هذا التغير فإن الأمر يقتضي أن يكون الراصد غير المرصود (ودعنا مؤقتا من فكرة مراقبة الذات أو ملاحظتها ؛ فلماذا نوضح نفسها كذلك عندما نقوم بهذه المراقبة أو الملاحظة) . ومن ثم يصبح الإنسان معيار التغير ؛ فهو المفرك له ؛ وهو الراصد ؛ وهو المسجل . هو الذي يقارن بين الأشياء في حبة زمنية سابقة وأخرى لاحقة . سواء تم ذلك على المستوى البسيط للغاية (حين يراقب المرء — على سبيل المثال — ما طرا من تغير هل شارع ما ، فصار عامرا بالمياه بعد أن كان مهجورا ، أو صارت أرضه من «الأسفلت» بعد أن كانت تربة) ، أو على مستويات تتزايد تعقيدا من حالة إلى حالة .

غير أن الحقيقة تقتضي أن تسلم كذلك بأن الإنسان نفسه يتغير ، وإن كان هو المعيار ، وأنه يتغير كذلك دون أن يفقد خاصية المعيار أو وظيفته بالنسبة إلى أشياء العالم من حوله . وقد يبدو هذا — للوهلة الأولى — مناقضا للمنطق ، ولكنه ليس كذلك ؛ فالواقع والتجربة يؤكدانه . ذلك بأنه إذ قدر للإنسان أن يبقى هو نفسه على مدى الزمن دون تغير لجاه زمن أصبح من الصبر عليه فيه ، وربما من المحال ، أن يستمر على قيد الحياة (ولتذكر هنا — على سبيل المثال — كيف قُتل هذه الفكرة وعملت عملها بطريقة سرية في عقول بعض شعراء المحدثين ، حين عن بعضهم أن يستحيوا في بعض أشعارهم شخصية شاعر قديم مثل الشنفرى أو لبيد أو المتنبي أو غيرهم ، وأن تصوره في مواجهة مباشرة مع معطيات الزمن الراهن ، فقد أصابهم عند ذلك — أعني أولئك الشعراء القدامى — الملح والذعر ، فكروا واجبين إلى تارخيتهم أو إلى زمينهم القديم . ذلك بأن مساحة التغير كانت هائلة ، لا يقوى عليها إلا من كان في قلبها أو قريبا — نسبيا — منها) . فلماذا يستطيع شاعرنا المعاصر مواجهة الحياة في زمانه ولا يقوى على ذلك شاعر قديم كالشنفرى ؟ السبب في ذلك لا يرجع إلى أن الحياة قد تغيرت هي نفسها فحسب ، بل إلى أن الإنسان نفسه قد تغير كذلك .

الحياة إذن تتغير ؛ وكذلك الإنسان . ولأن الإنسان يعيش في قلب الحياة ؛ ولأن الحياة تعيش كذلك في قلب الإنسان ، فإن التغير في كل منهما لا يتم بمعزل عن الآخر ؛ فالإنسان يتغير لأن الحياة قد تغيرت ؛ والحياة تتغير لأن الإنسان نفسه قد تغير . ولذلك لا تصل إلى الغاية من هذا كله فنقول : إن الحياة تغير الإنسان بقدر ما يتغير الإنسان الحياة .

والميزة الخاصة بالإنسان في هذا السياق هي أنه قادر — على الرغم مما يطرا عليه من تغير — على مراقبة الحياة في تغيرها ، ورصد مظاهر هذا التغير على المستويين المادي والمعنوي على السواء . وهو قادر — فضلا عن ذلك — على تحليل هذه المظاهر وتفسيرها . هل أن هناك مزية أخرى لا تقل أهمية ، يتفرد بها الإنسان كذلك ، ألا وهي قدرته على إدراك التغير الحادث فيه هو نفسه (وفكرة «الماتشوشوق» ليست بعيدة عن هذا المعنى) .

تتغير الحياة إذن بما يصنمه الإنسان فيها ، إيجابا أو سلبا ، ثم تعود الحياة فتغير من حساسيته — كما يقال — ومن ثم تغير من استجاباته . والفعل الإنساني قيمة ، كائنات ما كان هذا الفعل ، ماديا أو معنويا ؛ فحرص شارع قيمة ، ورسم لوحة أو إبداع قصيدة قيمة ؛ وكذلك الشأن في كل ما هو نتاج فني أو فكري للإنسان . ثم تعود كل القيم فتتراب في سلم هو نفسه خاضع لبدا التغير المستمر ؛ فإما كان يعد قيمة عليا في زمن ما ، قد يتراجع في زمن آخر ، ولكن الطريف أنه نادرا ما يتقدم ؛ وهو لا يتقدم إلا إذا كان قد طرا عليه تغير ما . في كل زمان كان هناك إبداع ؛ ولكل زمان إبداعه .

رئيس التحرير

هذا العدد

تقدم «فصول» في هذا الجزء الثاني من مجالات الإبداع والتغير الثقافي نموذجاً للطرح العربي لإشكالية الفكر النقدي في أدق مستوياته النظرية والتجريبية ، عندما يعضى في تأمله لمقومات حركته في التاريخ ، وحصاد تجربته مع الفعل الإبداعي ، فيتابع بذلك تنمية وعيه بذاته ، ويكشف عن حدلية علاقته الخاصة بمختلف الأبنية الثقافية والحضارية .

وإذا كانت فعاليات التغير لا تبرز عادة بأطرافها المسنونة بالدرجة نفسها على مستويات الفكر والحلق ، أو الفلسفة والإبداع ، فإن البحث عن الإيقاع العميق الذي يضبط الانساق بين حركتيها ، وتقطيع الإنجازات الجمالية الناجمة عن هذا الانساق ، يعد مشروع الفكر النقدي في جملته ، مهما اختلفت أطرافه ، وتعددت مداخله . ولا ريب أنه مشروع يتألى على التحقق الكامل دفعة واحدة ، وحسب بحوث هذا العدد أن تقترح على الصعيد العربي نهجا للإسهام في خلق مكوناته ، ودفع حركته على أساس علمي سليم .

وإذا لم يكن ثمة مجال للشك في حجم التأثيرات الثقافية والإبداعية وكثافتها ، في واقعنا العربي منذ مطلع العصر الحديث ، فإن دور البحث الآن لا بد له أن يجاوز مجرد الإشارات الآلية إلى العلاقة بين واقعنا وهذه التأثيرات ، وأن يتجه إلى محاولة لاستبطان طبيعة الحدل بين مفرداتها الأبنية ، وتحديد نوع «الإسناد» بين طرفيها ، وما يتحور أبنيتها من تفاعل وتصعيد ، حتى يتمكن إثر ذلك من إرجاع كل مظهر حالي إلى عوامله التوليدية المحددة ، في إطار التصور الشامل للنظم الفنية والعرفية في سياقها التاريخي الجامع .

● وتتتلم دراسات هذا العدد في مستويين مترجرين من التجريد إلى التحديد ، ومن الحديث عن الإبداع الفلسفي والفني بعامه ، إلى بحث علاقته بالبدع ذاته ، وباجناس الإبداع المختلفة .

فيبدأ عزت قرني في مقاله عن «الإبداع الفلسفي وشروطه : نظرة إلى المحاولات واستشراف للمستقبل» : في طرح مشكلة الإبداع الفلسفي في مصر ، وإمكانية تعبيره عن الذات المصرية الحقيقية ، في إطار تاريخها الحضاري ورؤيتها المميزة للمستقبل ؛ فيوضح أهم خصائص الإبداع بوصفه تعبيراً شمولياً وتحديداً حوherياً يعتمد على الرؤية والممارسة ، ويقرن ذلك بالحديث عن أهم سمات الفلسفة بوصفها نشاطاً حراً يعتمد على «الكشف» ، ويعتد في المقام الأول بفعل البحث ذاته قبل أن يعني بنتائجه .

ثم ينتقل إلى محاولة رصد مطاوع «ضباب» الوضع الفلسفي في مصر ، والبحث عن الأصول التاريخية المسببة له ، وينتهي بعد عرض أفضل نماذج الإبداع الفلسفي في مصر الحديثة إلى تقرير حقيقتين :

أولاهما : أن الحركة الفلسفية في مصر يحكمها منطق النقل عن الغرب . والآخرى : أن أية محاولة للتجديد - وهو شكل مخفف من إرادة الإبداع - تسبح أيضاً - على حسب تقديره - في فلك الفلسفة الغربية .

وينطلق الباحث من هذه القطعة محمداً أهم الصفات التي يجب توافرها في الإبداع الفلسفي المصري الحقيقي ، حيث يرى - بدايةً - ضرورة الوعي بالذات الحضارية ، وضرورة القضاء على وهم الذوايق في الغرب والحضارة الواحدة والفعل الواحد ، بالإضافة إلى حماية وجود إرادة الرؤية الواضحة المبدعة التي تميز بالجزئية والشمولية والجدية . كما يشير - بعد ذلك - إلى بعض الشروط الموضوعية اللازمة لقيام هذا الإبداع ، مثل توافر مناخ الحرية ، وهماجية الحركة ، والسيطرة على الإطار الثقافي ، وتبعية المناخ للمناخ لسبل البحث ، والاستقلال الواضح للمبدع إزاء التراث والفكر الأجس ، والبدائية من نقطة الصفر المنهجى ، وتنمية المشكلات التقليدية الفارغة من الأهمية الفعلية ، والانتباه إلى إبداعات الذات المصرية ، وإلى المسائل الجوهريّة في التراث الإسلامي ، وإلى أهم مشكلات المستقبل .

وعلى هذا فإن الإبداع الفلسفي المصري لدى الباحث ينبغي أن يبدأ من الوعي بالذات المباشرة - وهي مصر - وأن يتسع للوعي بامتدادات هذه الذات عربياً وإفريقياً وإسلامياً ، بل عالمياً كذلك .

● ويتحدث عفيف بهنسي بتركيز شديد عن «محالات الإبداع العربي» ، فيرى أنه من الخطأ البين أن ينظر إلى الفن العربي الإسلامي على أساس مفهوم الجمال الذي وضعه الغرب عند كانت أو هيجل أو بورجارتز ، والأصح أن ينظر إلى هذا الفن على أساس فلسفة جمالية عربية .

وإذا كانت فكرة «الوحدانية» قد حدثت أبرز ملامح الحضارة العربية الإسلامية بجميع أشكالها ، فإن المثل الأعلى المطلق (الله) - فيما يرى

الباحث - قد فسر تفسيرات خاطئة أخذت فيها بعد شكل النظرية أو الأيديولوجيا .

ويعبر الكاتب أن الفن العربي الإسلامي إنما هو إبداع على شاكلة هذا المطلق ؛ ومن ثم فإن بوسنا أن نحكم على جدلية عمل فني ما من خلال ارتباطه بهذا المثال المطلق أو عدم ارتباطه به . فالتثال للمطلق يربط بين الذات والآخر ، وكلاهما نسي ؛ أي أنه يربط بين الفاعل والمفعول . وهذه الجدلية بين المطلق والنسي جعلت من الفن الإسلامي فنا اجتماعيا لكل الطبقات برغم تنوع خصائصه .

ويرتبط المثل الأعلى الإسلامي بالهدس من ناحية ، وبالأيديولوجيا من ناحية أخرى . وعلى المستوى الأول لا يصور المصور الأشياء ، بل يصور ضميرها ، ويعبر الرقش العربي - تأسيسا على ذلك - عن تجلّي المثل الأعلى في خيال الرسام ، وتعبير العمارة عن تجلّي صورة أخرى أكثر عمقا لما كان يسمى عند الرومان « هسيتا » أي الرب حامى البيت . وعلى المستوى الثاني تلعب الأيديولوجيا دورا مهما في تفسير ضمير الوجود المشخص ، والمرموز إليه بالرقم (واحد) الذي لا سابق له .

وارتباط العربي المسلم بالمثل الأعلى - في تقدير الكاتب - ارتباط مفتوح ، يرفض الانغلاق ؛ ففى الرقش لا نجد حدا لاشتغالات الأشكال النجمية ، كما لا نجد حدا لتوارد الأشكال النباتية في التوريفات . والمدينة الإسلامية لا تمنع الانغلاق بقدر ما تمنى الحماية والأمان والعودة إلى رحاب الذات المطلقة . وارتباط العربي المسلم بالضمير الباطني يجعله في حالة من الحرية الكاملة ؛ ولكنها حرية صعبة بالتعبير الوجودي ؛ ومن ثم لا يخفف من صعوبتها سوى القدرة على تحمل مسؤولية الفعل ، والفعل الإبداعي .

● ومن التجريد الفلسفي الذي يبحث قضايا الإبداع في الثقافة العربية يتقلنا يحيى الرخاوى في دراسته « جدلية الجنون والإبداع » إلى قضية مهمة تمثل تحديا للمعى البشري، وهي العلاقة بين الجنون والإبداع بوصفها حالتين من حالات الوجود في مقابل الحالة المعادية للإنسان .

وتتخذ الدراسة منظورا جدليا في مناقشتها العلاقة بين المعرفة البدائية والمعرفة التنظيرية من ناحية وسين المراحل الأولى التي تنشأ عنها عملية الجنون وعملية الإبداع من ناحية ثانية .

لقد اختلف العلماء في تحديد المفاهيم المرتبطة بدلالة لفظة الجنون ولفظة الإبداع ، وعلى الرغم من ذلك فإن الكاتب يرى نشأتها في منطلقات العمليتين واختلافها بينا بالضرورة في نتائجها . ويحدد الكاتب هذه المنطلقات على أنها نوع من الوجود المخترب يدفع بالفرد إلى محاولة نقضه والتغلب عليه .

وإذا كان الإبداع عملية معرفية فائقة ، يتم من خلالها كشف لمكنون وسط لكلمن وتحليل تركيب وتوليف لبنية فائته بمعنى في الوقت نفسه تنشيط مستويات معرفية متعددة وتتفاعل هذه المستويات مما يتبع عنه العمل الأدبي .

وفي العملية الثانية يكون الهدف الأصل غائبا كذلك ، يرمى إلى نقض حالة الاغتراب ومن ثم يحدث تنشيط للمستويات المعرفية نفسها ولكن الناتج يكون تحليليا ونكوصيا وليس تركيبيا .

ويرى الكاتب أننا وإن كنا نعرف بعض المستويات المعرفية التي يتم تنشيطها في العمليتين إلا أن هناك مستويات معرفية أخرى يتم كبثها وتتمثل في المعرفة البدائية أو المرحلة الأولى للمعرفة خصوصا مرحلة الصورة والمرحلة التالية لها وتعرف بالمدك Endoecept ، أي المدرك الكل الداخلي حسب اصطلاح الكاتب .

وتتميز هذه المرحلة الأخيرة بأن الخبرة المعرفية التي تشتمل عليها تعد خبرة كلية مدغمة لا يمكن تقسيمها إلى أجزاء أو إحلالها في ألقاط على نحو ما هي عليه في صورتها الأولى ، وإنما تكون هذه الخبرة في شوق دائم إلى أن تظهر على هيئة صور ، فإن وجدت طريقها إلى الحلم خف ضغطها ، أما إذا لم تأخذ هذا المسار فثابت تكبت وتتحول إلى مسارات بدلية فتظهر في الوسائد الشعورية المعادي في شكل حلوسة ، أو تتمثل في عمق الوعي وتختر المستويات الأخرى لاحتوائها ، فيكون الإبداع .

ولا تقتصر العملية الإبداعية على غتل خبرات معرفية أولية أو بسيطة بل إنها تشتمل ، بالإضافة إلى ذلك ، على عمليات أكثر تعقيدا

ونكتتها ، لا بد من التوقف عندها وتفحصها علمياً ، مثل العلاقة بين الإدراك الحسي والذاكرة الكلية وتعدد بنات الوعي من جهة ومفهوم تعدد اللغات من جهة أخرى .

ويستفيد الكاتب في تحليله لخرات بعض المبدعين بشهادات أدبية لم استطاعوا من خلالها التقاط مرحلة بدايات الإدراك في تجاربهم الأدبية . ويتقصى الكاتب عمليات التنشيط المعرفي لدى كل منهم بوصفها المدخل الأساسي للعملية الإبداعية نفسها مركزاً ، في هذا الجزء من الدراسة ، على ما هو صورة وما هو مكث .

وتنتهي الدراسة إلى ضرورة التمييز بين مستويات الإدراك المتعددة مثل الإدراك الفائق والإدراك البديل والإدراك الناقص والإدراك المحبط واللا إدراك والإبداع المزيف والفرق الجوهرية بين هذه الأنواع من الإدراك والمستويات المرصية المختلفة التي تعاقبها .

كما يلمع الكاتب إلى بعض الجوانب التطبيقية في تحليله ، خصوصاً من حيث تطور اللغة ومفهوم الحداثة في الشعر وصور النقد والإدراك الذاتي في خبرة التصوف .

● ويشدنا لفتى عبد البديع إلى منطقة أخرى متاخمة عندما يبحث في «جاليات الإدراك بين العمل الفني وصاحبه» ، فيسأل : هل تبدأ استيعاب العمل الفني من العمل الفني بعد تمامه أم تبدأ من صاحبه ؟ ويرى الكاتب أن الدارس الفنية كلها تقريباً قد شغلت بالإجابة عن هذا السؤال ، فما الحيلة التي تخمضت عنها الإجابات والتأملات على تنوعها وتباينها ؟

لقد اعتصمت الرومانتيكية العربية برؤى القلب التي تحتل المقام الأول في المعرفة ، وحظت هذه الرومانتيكية بالوجدانية العاطفية ، والقلق ، والزعة الإنسانية ، والانحياز للطبيعة ، وأكدت وحدة القصيدة ، بل وحدة الشاعر نفسه وشخصيته ومذهب . وكان ذلك كله صدى للاستيعاب التي تتعاطى الفن من حيث هو نشاط ذاتي للفنان ، فالعمل الفني مناطق الخلق والإلهام ، وهو تعبير عن الذات ويمثل للواقع في أفق الحرية والوجدان . أما التيرورمانتيكية فقد أمدت الرومانتيكية بقولات جديدة جعلت منها استيعاباً مثالية تتعد بالمصنوع ، وهي نظرية تحاول التأنق إلى الأصل الذي نشأ منه العمل ، وذلك بمحاورة القصيدة والانتقال إلى مضمون المعرفة السابق على الألفاظ . وتبتر هذه المفولات ما يمكن أن يسمى في النقد بخدعة الأصل . وقد دعا جياك مارتينان إلى الوقوف على ما اعتزل في نفس الفنان لفهم القصيدة . وذهب «هوسرل» إلى أنه كلما اقتربنا من أصل العمل الفني ابتعدنا عن معناه الفني . وذهب «فرويد» في كتاباته الأخيرة إلى أن القوة الخائفة للفنان لا تتبع إرادته .

وهكذا تفرقت السبل بالنقد فلم يصف الشعر ولغته ، بل كان الكلام في غير موضوعه أكثر من الكلام في موضوعه . وإذا كان للنقد زمانه فهو الزمان اللغوي لأنه إنما يتقدم بالوجود اللغوي البارز على ما عدله . ويرى الكاتب أن «بارت» يقيم نوعاً من التفاعل بين الشعر الكلاسيكي والشعر الحديث على أساس أن الأول كتابة في حين أن الثاني أسلوب ، ولغة مستقلة تفرض في ميثلوجيا المدع الشخصية . والعلاقات التي تجمع بين الألفاظ لم تلغ - كما ظن « بارت » - وإنما أعيد تقويمها في تناسل جديد يضيء على الدال أهمية مسبوقة للمدلول ، ويثير قضية العلامة في تحكيمها ، كما أن الشأن ليس في رد التراكب إلى الوحدة كما ظن البعض ، بل الشأن في الاعتداد بالتراكب الفعالي .

أما ما أثر تحول الأصالة والإبداع فنشأه ما أثر في القرن التاسع عشر حول شكسبير من جدل ، حيث اتخذت مصطلحات (الأصالة والخلق والمعرفة) مكانها الاستيعابي المعروف . وأصالة العمل الفني اليوم لم تعد بداية من العالم الخارجي ، ولا من سويده القلب ، ولا من جهة الأشياء الجميلة المتراضعة بتعبيره ولكنه ، بل بما وراء الأشياء جميعاً ، في الوجود اللامتناهي ، الذي يندو العمل فيه أصلاً لذاته .

● أما صبري حافظ فإن دراسته التي تدور حول «جاليات الحساسية الجديدة والتغير الثقافي» تعد حلقة من مشروع أكبر يتتبع فيه مختلف عناصر التغير التاريخي والاجتماعي والسياسي والفنسي والثقافي التي أدت إلى تغير صورة العالم الواقعي ، على نحو ما يتعامل معه الكاتب العربي المعاصر ، تغيراً كبيراً . وتسعى دراسته هنا إلى اكتشاف أشكال الوعي الأدنى بتلك التغيرات الكيفية التي انتابت العالم ، ووعي الكاتب بها في الوقت ذاته ، ولذلك فإنها تبدأ بقرامة في سوسولوجيا الوعي بهذا التغير عبر شهادات ثمانية عشر كتاباً من كتاب الستينيات والسبعينيات في مصر ، ثم تتحد بعد ذلك لظاهيم الثلاثة الصائفة لمصطلحها الرئيسي وهي : قواعد الإحالة ، والحداثة ، والحساسية ، مبرزة في أثناء ذلك ملامح المناخ الذي تشكلت

فيه رؤى الحداثة العربية ، ومتأولة في هذا المجال محددات تسعة هي : الظاهرة الجسدية ، النزعة التقنية ، الإجهاد على إنسانية الفن ، البدائية ، الشقية ، التناقضية ، التجريبية ، ترابض القضية المركزية والاجتهاد على الأب ، وزلزال فقدان فلسطين وهزيمة يونيو .

ثم تطرح الدراسة بعد ذلك افتراضها الأدبي الرئيسي بأن الحساسية الأدبية قد تغيرت مرتين في تاريخ أدبنا الحديث ؛ كانت أولاها في بدايات هذا القرن مع عصر الإحياء الذي شهد الأجنة الأولى للأشكال القصصية الجديدة من رواية وأقصصة ومسرحية . وقد بلغت هذه الحساسية الأولى أوج نضجها في الثلاثينيات والأربعينيات ، ثم أخذت تعان من مجموعة من التناقضات في الخمسينيات . أما تغير الحساسية للمرة الثانية في تقدير الكاتب فقد بدأت بذوره الأولى في التخلخ في أعقاب الحرب العالمية الثانية وبعد فاجعة انتزاع الصهيونية لفلسطين ، ثم أخذت في التبلور في أعمال كثيرة هاشمية حتى أخذت صورتها في أعمال جيل الستينيات .

وتنحو الدراسة إلى الإفادة من التعارض الثنائي الذي أقامه رومان ياكوبسون بين الكتيبة والاستمارة في إقامة تعارض مناظر بين الحساستين ؛ إذ يرى الباحث أن قواعد الإحالة التي تنهض عليها علاقة نصوص الحساسية الأولى بالواقع تعتمد أساسا على علاقات اقترانية ذات أساس كنائي ، على حين تنهض علاقة نصوص الحساسية الجديدة بالواقع على علاقات التنازلي والتناظر ذات الأساس الاستماري . وتكشف الدراسة في هذا المجال كيف يفسر لنا الأساس الكنائي للحساسية الأولى كثيرا من الظواهر النقدية والإبداعية التي سادت في أثناء مرحلة سيطرة هذه الحساسية ، والتي لا يزال الواقع الأدبي يعاني من بقاياها القويمة حتى الآن .

أما بالنسبة للحساسية الجديدة ، أو حساسية الحداثة ، فإن التعريف الجذري في علاقة الأدب بالواقع خلالها قد أقام نوعا من الجدل الحلاقي بين النص والعالم ، استطاع معه النص أن يسهم بصورة أكثر فعالية في الكشف عن طبيعة العالم الزرية المقلدة . وتطرح الدوابة في هذا المجال مجموعة من المحددات الأساسية لقواعد إحالة الحساسية الجديدة ؛ صها مفهوم الاستمارة بما هي عملية تفاعل تنازلي ، والتقديم والتأخير ، والتغليب ، وغيرها من المفاهيم التي تفسر الجدل والإزاحة في علاقة جماليات الحساستين في النصوص الأدبية المعاصرة . ويقدم الكاتب في هذا الصدد فكرة البؤرة التي يمكن استقطار خصائص الحساسية الجديدة بها وعلاقتها بالمهام التي مزالت قواعد الإحالة الكنائية تنوش أطرافه ، فيحاول بذلك الكشف عن سر التوتر الدائم الذي يميز نصوص الحساسية الجديدة في جنوبها المستمر إلى الاقتراب من تلك البؤرة ، التي تغلظ افتراضا نظريا ، تسعى النصوص الأدبية إلى توسيع أفقه ، وللي تغيير ملامحه بشكل مستمر .

● ونحصى نبيلة إيرايم موعلة في دوائر التحديد النوعي بحثنا عن قصص الحداثة ، فترى أن هذا القصص يفرض الشكل الروائي التقليدي بما يهدف إليه من إعادة التوازن للحياة ، وأنه يعتمد على التقيض من الشكل التقليدي - إلى إرخاء العلاقة الوثيقة بين الشكل والواقع . وهو إذ يواجه إشكالية تمثيل الواقع من ناحية ، وعدم الرغبة في تمثله من ناحية ثانية ، يفرض هذه الإشكالية من خلال استخدام الشكل التجريدي والخيال المكشوف . ومن الطبيعي أن تتغير فلسفة الزمان والمكان في القصص الحديثي ، أما المكان فلم يعد له استقلاله وبقربه بأوصافه التاريخية التي تغلف به قريبا من الواقع ، بل أصبح جزءا من التجربة الذاتية التي سرعان ما تحمله في لنتها ، فضلا عن هذا فإن المكان قد ضاق بضييق المجال النفسي ، حيث أصبح مثالا للمجال النفسي ذاته .

وكما تغير بناء المكان في قصص الحداثة ، تغير كذلك بناء الزمن . لقد برر التسلسل الزمني فجأة دون تعليل ظاهر ، حيث اعتمد الروائي على لغة مكثفة تشع دلالاتها من خلال حشد من الإشارات الداخلية ، ويقع متأثرة من الأزمة التقاطعية المؤقتة . كذلك تغير مفهوم البطل ووظيفته ، فصار البطل شخصية عامة ، أو الإنسان العنصر ، أو الإنسان الشبح ؛ الإنسان الذي يحاول توحيد ذاته المشتتة في أكثر من أنا . وبها يمكن من أمر فإن الشخصية في قصص الحداثة كما ترى الباحة أصبحت جزءا من هتمة النص اللغوي ، فهي لا تتحدد إلا باللغة ومن خلال الكلام وحركه . وبهذا فإن قصص الحداثة يعبر عن حيوة الذات وشكها وسليتها ، ولكنه يلج من خلال الوعي الشديد بمحنة اللغة على إقناعا بوجدها ويجوهر الحقيقة التي تحاول كشفها .

ولقص الحداثة في ذلك كما تشرع الباحثة تقنيان بارزتان ، هما التشكيل الأسطوري والمفارقة ؛ وهو يقترح بذلك من الشعر ما هو لغة إشارية لها خصوصيتها العلامة المميرة ، وكما هو لغة مختلفة أيضا ، تخرج عن المألوف في أساليب الربط وتكوين العلاقات .

● وتنبع أهمية رشيد أصول الحداثة في دراستها « حول بعض قضايا نشأة الرواية » ، وترصد عددا من القضايا التي غت في القرن الثامن عشر بفضل

تحول الزمن الاجتماعي واتساع جمهور القراء مع تغير فئاته ، وتطور جماليات الكتابة بما نحا بالرواية نحو الواقعية ، حيث ترى أنه ربما كان من أهم أسباب بلورة شكل الرواية في أوروبا ، وتحققه زمنا طويلا في الوطن العربي ، أن هذا الشكل مرتبط جوهريا بنضج الفكر النقدي واستقراره ، فالنقد والسخرية شرطان من شروط الإنتاج الأساسية . وقد كان لدخول فكرة «الزمكانية» أثر كبير في تطور جماليات الرواية ؛ تلك الجماليات التي تناوفا بالتحليل والشرح «هيجل» و«لوكانش» و«باغين» . وعلى حين انطلق الأولان من أوجه الشبه بين الرواية والمحنة ، ركز «باغين» على الفروق بينها لينتهي إلى نتيجة محددة ، وهي أن الرواية هي النوع الأدنى الوحيد الذي مازال في طور التكوين ، على عكس الملحة والتراجيديا ، وأنها بالرغم من ذلك تعد التعبير الكامل عن شمولية الحياة من خلال (المحاكاة الساخرة) التي تجتهد من خلالها الرواية لفة الأدب ، وتحقق الهدف الأساسي لها وهو نقد الواقع ، ونقد اللغة الأدبية معا . وفي عصر الشك - وفقا لتعريف «ساروت» - لا يعترف أحد بأنه يتخزع ، ولا يستحق الاهتمام سوى «الواقعة الصغيرة الحقيقية» ؛ فلقد صار الأدب ، بداية من عصر التنوير ، يتساوى مع النثر والرفض والتشكيك .

إن الحركة في الفكر ، وفي المثل ، وفي الأسلوب ، هي السمة الأساسية لعصر الشك . وترى الباحثة أنه من خلال تحليل عمل «ديدرود» و«جاك المقدري» نستطيع أن نضع ألبينا على «الحوارية» التي تتمثل في البحث عن الحقيقة ، لا المأثور عليها ، بل على التناقضات المبررة عن ازدواجية الرواية وجدلها أيضا ؛ ومن ثم فإن هذا العمل من أكثر الأعمال المبررة بحق من زمنها ، بما يتجلى فيه من رفض ويحث وروبة في تغير العالم . ويغضى بنا تحليل حديث «عيسى بن هشام» للموسلي - في تقدير الكتابة - إلى نلص الجدل القائم بين الماضي والحاضر خلال الوصف المثلث والوصف المكان وحركة الشخصيات ، ولنا أن نجد فيه عاكسة ساعرة لكتابات الطهطاوي الموجهة للحضارة الفرنسية ، ملونة هنا بسخرية من الذات ، سوف تفقدنا - على مدى من الزمن - الكتابات العربية . إن تطور الشكل يأتي إذن من نضج السؤال في داخل التجربة ، وهنا يستقبل التأثير برؤى مختلفة ، ويثرى الحركة ولا يعوقها ، ويرتبط هذا بالنظر إلى التراث بوصفه تجربة حية تنمو من سؤال الحاضر ودؤى المستقبل .

● وحول «حديث عيسى بن هشام» أيضا يكتب «عصام» بحثه عن المجتمع المتغير والثقافة المتغيرة ؛ على أساس أن «الحديث» في حقيقة رحلة في عالم شملته رياح التغيير ، منذ دوت في أنحائه مدافع الحملة الفرنسية .

وكما طاف أبو العلاء المهرى بابن القارح في عالم الأخرى ، مارا به في رياض الجنة ، أو مشرفا معه على عرصات الجحيم ، جاءت سياحة محمد المولهي في صحبة وزير «جهادية» إبراهيم باشا ، بعد أن أتى به من وراء الغير ، مطوقا على قطاعات مختلفة من المجتمع ، مستهدفا من وراء ذلك كله - كما ذهب في مقدمته - شرح أخلاق أهل مصر وأطوارهم ، ووصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من التفاصيل التي يتمتع اجتنابا ، والفضائل التي يجب التزامها . ولا مشاحة في أن اللقاء المصري بالغرب لم يكن معلوما قبل قدوم الحملة الفرنسية ، وإن كان بعدها قد أخذ طابعا يتسم بقدر من الشمول ؛ هذا الشمول - الذي يبدو كأنه صدمة - قد أحاط بمختلف مناحي الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية . لقد بدأ محمد علي ومن جاء بعده من الولاة - على اختلاف في التوجه - عملية التحديث من خلال الانفتاح على الغرب من جهة ، واستقدام عناصر بشرية لها خبراتها المهمة في مجال التحديث الذي رمى إليه محمد علي من جهة أخرى . وكان طبيعيا أن يأتي ذلك الانفتاح المباشر والواسع على المجتمعات الغربية نتائجه ، ويؤدي من ثم إلى صورة من صور «الحراك الاجتماعي» الذي يشير هو كذلك إلى تغير جذري في المجتمع العربي بعمامة ، والمجتمع المصري بخاصة .

ولم تكن الحياة الثقافية بعيدة عن هذا التغير بالضرورة ؛ فضلا عن البعثات التي أخذت طريقها إلى الغرب ، بدأت تيارات جديدة في نهر الحياة الثقافية في البلور والظهور ، تمثلت في اتجاهات الإحياء في الشعر العربي ، فضلا عن ظهور فنون أدبية لم تكن معروفة في مجال النثر ؛ مثل المقالة الصحفية ، والفن المسرحي ، وأدب الرحلات وغيرها . وجاء التغير في مجال التعليم متفقا مع المنحى الجديد في إرسال البعثات إلى الخارج ؛ ففي حين كان التعليم ذا اتجاه واحد ، وهو الإحاطة بالدين الذي كان يؤيده الأزهر الشريف ، بدأت المدارس المدنية التي أنشئت تقوم بدورها في نشر اتجاه تعليمي آخر ، اصطبغ بالتوجه العلمي ، فضلا عن دراسة اللغات الأجنبية . وكما ازدوج التعليم ، ازدوجت صحتان القضائيتان ، فكل جوار المحاكم الشرعية بقانونها الذي أخذت المحاكم المدنية في الظهور ومعها قانونها الوضعي ، هذا فضلا عن المحاكم المختلطة . ويرى الكاتب أن محمد علي لم يكن في مقدوره - وهو يجاهد بوسائله للشروع أو غير المشروعة في القضاء على الطبقة التركية وسمايتها

المعلوكية ... أن يحول دون ظهور طبقة مصرية وسطى لها توجهاتها الفكرية والثقافية ، وما انتهجت من سلوكيات وعادات أقرب ما تكون إلى السلوك العربي ، بتقدميته ورفيه أحيانا ، ومخالفته وتعارضه مع سلوكيات وعادات المجتمع المصري والعرب في أحيان أخرى . ولم تكن رحلة المولى سوى التعرض لذلك كله من خلال الأحداث التي واجهت الباشا القادم من الماضي . ولم يفت الباحث أن يتناول «الحديث» بوصفه عملا أدبيا لم يخلص لشكل فني واحد ؛ سواء كان الشكل التراثي كما يتمثل في القلعة ، أو الشكل الحديث القوي كما تمثله الرواية ، بل جمع بين الاتجاهين ، على نحو تولدت عنه جملة مشكلات نقدية تعرض لها الكاتب بالبحث والتحليل .

● وتختتم سامية أسعد بحوث ملف هذا العدد لتطوف بنا في مجال «المسرح والشعر» ، فترى أن العلاقة بينهما كانت ولا تزال موضوعا مهما أثار اهتمام الباحثين منذ أقدم العصور ؛ إذ بدأ المسرح شعريا ، فكانت المسألة الإغريقية تكتب شعرا ، يمكن الملهاة التي حدد أرسطو لفة النثر مادة لأحداثها ، كما أكد السمات المشتركة بين المسألة والملحمة ، ومكانة الشعر الضرورية لها .

وفي المسرح الكلاسيكي الفرنسي خلف لنا كل من كورن وراسين مآسى شعرية ، في حين كتب مولير الملهاة بالشعر والنثر ، فكان أول من كسر القاعدة المعروفة ؛ إذ مثلت اللغة المسرحية عنده غاية وهدفا بغض النظر عن خواص الشعر أو النثر في حد ذاتها . وبدأ الشعر يفقد مكانته الراسخة في المسرح الكلاسيكي الفرنسي عندما أراد الفيلسوف وديرويه أن يرسى دعائم فن مسرحي جديد هو «الدراما الجادة» التي يتبنى أن تكون ... على حد تعبيره ... عادية وبرجوازية بالقياس إلى المسألة البطولية القديمة . وقدم «فيكتور هوجو» محاولة أخرى لتجديد المسرح حين أرسى قواعد الدراما الرومانسية ؛ حيث جاءت متناقضة ، في كل عنصر من عناصرها ، للمسألة الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة .

ومع مولد المدرسة الرمزية شهد للمسرح عودة العلاقة الحميمة بين الدراما والشعر مرة أخرى ، حيث تحول إلى التركيز على مفهوم «الشاعرية» . إن الدراما الرمزية تكمن حقيقة في الصراع الميتافيزيقي الذي يعبر عنه أو يوحى به الصراع بين الشخصيات . عل أن الدراما الرمزية تقرا أكثر مما تمثل . ومن الطريف أن «مالارميه» كان يحلم دائما باليوم الذي يجعل فيه الكتاب عمل المسرح ، والذي يتحرر فيه المسرح من قيود العرض . ومن المهم في تقدير الكاتبة أن تفرق بين الدراما الشعرية والشعر الدرامي ، فالدراما الشعرية دراما أولا وقبل أي شيء ، والشعر فيها عنصر ضمن بقية العناصر المكونة لها ، لا يقصد لذاته ، في حين أن الشعر الدرامي مادة شعرية تصب في قالب درامي فحسب . والدراما الشعرية هي الشكل الأمثل للمسرح الشعري ؛ إذ تعتمد زواجا متكافئا بين الدراما والشعر . وقد ولدت هذه الدراما الشعرية في مصر على يد «أحمد شوقي» الذي تأثر بالمسرح الكلاسيكي الفرنسي ، إلا أن الشعر في مسرحه كان غاية في حد ذاته ، وهذا ما جعله يستسلم للفناء . وقد ازدهر المسرح الشعري العربي بعد ذلك على يد عبد الرحمن الشرفاوي في أعماله الشعرية التاريخية ، وصلاح عبد الصبور ، ونجيب سرور في مسرحياته الملحمية الشعبية ، وفاروق جويدة وغيرهم . ومن الجدير بالذكر أن لغة المسرح اليوم لم تعد قاصرة على الكلمات التي تنطق بها الشخصيات ، بل اتسع مفهومها لتشمل الجزء الأكبر من العناصر المكونة للمسرحية ، على مستوى العرض والنص معا .

التحرير

الإبداع الفلسفي وشروطه نظرة إلى المحاولات واستشراف للمستقبل

عزت قرتي

الإبداع الفلسفي الذي نقصده هو الإبداع الفلسفي في مصر . وسوف نقدم أولاً بحدوث سريع عن الإبداع ذاته ، مهددين فيه لا مستأوله بالتفصيل من بعد فلسفياً ومصرياً ، ثم نعرض لمشكلة الإبداع الفلسفي في مصر والوضع الفلسفي فيها ، ثم نعرض لبعض محاولات الإبداع بها وللفروض التي تطرحها هذه المحاولات ، ثم نخخص القسم الرابع لشروط قيام إبداع فلسفي مصري على الحقيقة ، ونختم برؤيتنا للمستقبل لتجيب عن سؤال : ماذا نريد ؟

العلم ، ولكنه على الأخص إدراك نافذ ؛ وهذا هو المعنى الضيق للرؤية الإبداعية .

١ - ومن حيث هو إدراك فإنه في المحل الأول إدراك للكل ؛ أي إدراك كل لوقت ما ، أيما ما كان المجال . ومعنى هذا - أول ما يعنى - أن تكون هناك سيطرة على تفصيلات الموقف ، مع بروز الكل في الوقت نفسه . ويكون الكل المقصود هنا هو « كل العلاقات » ؛ أي العلاقات بما هي مجموع مشتق يكون « كلا » . وهو يعنى - ثانياً ما يعنى - أن فعل الإبداع بوصفه « رؤية » يتقدم على هيئة إعادة تنظيم لعناصر الموقف ؛ فلا يكتفى إدراك الموقف والسيطرة على تفصيلاته وإدماجها في كل ؛ فالأهم من ذلك هو تمدد القائم وإعادة تنظيم العناصر ، وهو ما يكون أبرز سمات الإبداع على الإطلاق . بعبارة أخرى إن جوهر فعل الإبداع هو إعادة تكوين الواقع ؛ وهو ما ينتهي إلى تغيير النظرة إلى الكون ، على أي معنى نفهم به كلمة « الكون » هذه .

٢ - قلنا إن الإبداع رؤية بمعنى الإدراك التاطل . وربما كان أول ملاحظ هذا التفلّح هو ما يمكن أن نسميه « بالشعور بالبراعة » ؛ أي كأن المبدع يدرك الموقف القديم لأول مرة ، ليرفضه ، ويدركه بعد إعادة تنظيمة من جديد ليكون أول المدركين له ؛ كأنه لم تكن له به من قبل خبرة . ومن هنا يأتي معنى « البراعة » . ويتصل بهذا الشعور بالبراعة الشعور « بالطلاقة » ؛ أي بطلاقة شعورية مصاحبة لفعل الإدراك الجديد ، تقوم في الوعي بالجلدة ، ويأن هذا الإدراك ، لأنه لم يسبقه مثيل ، « طازج » نضر ؛ ولا نملك هنا غير التشبيهات .

أولاً : في الإبداع

(أ) العامة :

١ - إن ظاهرة الإبداع أهم وأجبل من أن تترك للدراسة الحرفية السيكولوجية وحدها ، يرغم إسهامات السيكولوجيين المنظمة في هذا الميدان ، ومنها إسهام المدرسة المصرية بخاصة ، بقيادة الأستاذ الدكتور مصطفى سويق . ذلك أن الإبداع يخص في الصميم كل الإنتاج الثقافي ، بل كل النشاط الإنساني بعمقه ؛ وهو في الواقع الهدف الصريح أو الضمني وراء إنتاج الفلاسفة أو الفنانين أو العلماء أو الكتّاب على تنوع ميادينهم . ولهذا فلنا لا نتردد هاهنا في وضع بعض التحديدات ، والإشارة إلى بعض العناصر التي نعدّها جوهرية في ظاهرة الإبداع .

٢ - يمكن أن نقول إن الإبداع هو رؤية في شكله الإدراكي ، وهو مبادرة في شكله النشاطي أو الفعلي أو العمل ؛ ويجوهره من هذه الناحية أن تلك أنه تمجيد ؛ فيمكن أن نقول إذن إن الإبداع رؤية ومبادرة وتمجيد .

٣ - ولئن ترففت هنا عند المشهور بين العموم من أن الإبداع هو ضرب من النعمة أو هو موهبة ، وما يقابل هذا وفك من الاهتمام بالجهد وبالتدريب إلى درجة أو أخرى ، ولا عند المصطلحات التي تدور حول « الإبداع » وتضارب الحديث عنه ، من مثل الذكاء والتبرّع والابتكار والاختراع والخلق والمبرقية ؛ وإلّا نريد أن نقصد مباشرة إلى فكرة « الرؤية » . فالإبداع رؤية بمعنىين ؛ أحدهما علم ؛ والآخر أضيّق . فالإبداع رؤية من حيث هو إدراك ؛ وهذا هو المعنى

وغالبا ما يظهر الإبداع ابتداء من موقف يتخذ هيئة الشكل أو الصعوبة التي لا بد من تعديلها . والواقع أن « روح الإشكال » هي ضرورية من حيث هي خلفية سلبية للإبداع ، وتبقى بها إلى أن إدراك الشكل في الموقف ، لا تتوافر لدى الكثيرين ؛ لأن الليل الغالب هو إلى قبول الموقف والتكيف معه بصفة ضرورية قد قضى بها . وفي هذا بعض الراحة . ولكن للبديع رجل (أو امرأة) متابع (والقلق هو من أنص المميزات الشخصية للبديع) ، وليس من السهل في كل الأحوال أن تكون لدينا روح الإشكال ، بخاصة في ظل نظم تربوية ترسخ في النفس الخضوع والخشوع ؛ وهو ما يعني في النهاية « اللا فعل » ، في حين أن الإبداع في الحقيقة هو « الفعل » الأعظم والمؤسس لكل ما عداه . وليس أدل على هذه الواقعة ، أفعى نادرة روح الإشكال ، من أن الإبداع ، في بعض مظاهره ، هو خروج عن الخط وخرجا ملحوظا ، أو هو - صراحة - معارضة للسلطة وإرادة للهيمنة ليكون البديع هو السلطة الجديدة أو مصدرها على الأقل . وطبقا هذا على التجديد في الشعر والموسيقى والتصوير والنحت ، أو طبقه على إختناوتن عيسى المسيح ، أو على الشيخ رفاعة الطهطاوي ومحمد علي باشا ، فتجد تحقيا لما نقول . ولعل أوضاع

موقفين في تاريخ الإبداع المصري الحديث يتشخصان هذه الفكرة - موقف الشيخ محمد عابد من رجالات الأزهر في عصره من جهة ، وموقف صلاح عبد الصبور وزملائه من عباس محمود العقاد من جهة أخرى (وقارن أيضا موقف العقاد نفسه وزميله شكري والملازم من المدرسة الشعرية التي كانت مسيطرة أيام شبابه) . وتمام الإبداع يكون دائما في موقف ، وما دام شرط إدراك الإشكال شرط جوهريا لقيامه ، فإنه « فعل » بالفعل الدقيق ، وما دام فضلا لقب الموقف (وإعادة تنظيم عناصره - كما أشرنا من قبل) ، وتأسيسا لسلطة ، فإنه إذن مبادرة . إن الإبداع يبدأ دائما من الشعور « بالحصار » ، وهو استجابة جوهرها تملئ الحصار ، سواء كان ذلك جسد أسس الموقف ، أو « بالفتن من السور » ، أو بصورة أخرى ؛ وهو كل هذا فعل ومبادرة .

١٥ - وهناك مجموعة من صفات الإبداع لا تفهم حتى يفهم إلا في ضوء مفهوم « المبادرة » ، كما أن هذا المفهوم يعتمد عليها هو ذاته من جهة أخرى . هذه الصفات هي : التأثير المباشرة ، الأصالة ، المرونة ، الروح الطيبة . وإن تفصل في هذه الصفات هنا .

١٦ - وإذا نحن جعنا سمة المبادرة إلى سمة الرؤية في التنافذ للكل ، يبدأ لنا الإبداع على هيئة مشروع فتحة الطاقات . والأمر كذلك ، سواء على مستوى الإبداع الفني عند مصور أو موسيقي ، أو على مستوى الإبداع الفلسفي والسياسي والدني . ومن هذه الزاوية للنظر يكون الإبداع وظيفة اجتماعية حضارية .

١٧ - قلنا إن الإبداع رؤية ومبادرة وتجديد ، وكان لا بد من الإشارة إلى التجديد في ثنائيات الحديث عن الرؤية والمبادرة ؛ لأنه لا إبداع من غير التجديد والتجديد الجوهرى . والواقع أن المستوى الأول للتجديد هو الإيمان « بالمختلف » ، وفي هذا الإبداع نتحدث عن القديم والمثلث وفي مقابله من المختلف والمجديد . ولكن الإبداع الحقيقي ، كما أشرنا ، هو التجديد الجوهرى ، أى التجديد من حيث هو إعادة تنظيم الموقف بما يؤدى إلى رؤية جديدة للكل ، أو للكون ،

٦ - ولكننا قد نقول ، مستغلين هذه المرة لغة أكثر دقة . إن الإدراك التناذ يعنى الرؤية « الجوهريّة » للموقف ؛ أى إدراكه في جوهره ، بمعنى علاقته وخصوصيته ومفهومه ما ؛ فالإبداع ليس مجرد إدراك جديد ، أى مختلف ، بل هو إدراك جوهرى ، أو قل في تعبير آخر إن فعل الإبداع يظهر بظهور التناذ لأنه إدراك للموقف الذى يحكم الظاهرة أو الموقف . إن الإبداع بصورة نافذة سلبا وإيجابا : السلب لأنها تحكم على الموقف القائم بالترك ، وهو ما يعنى الإدانة ، والإيجاب لأنها تعنيه للمستقبل مثلا في موقف جديد ، وفى كلا الحالتين يكون هناك تغيير للمفردة إلى الكون (وسرى من بعد أن الإبداع الفلسفى الحق لا بد أن يحكم على التراث والموقف القائم وأن يفهمها من جهة ، ليهجر هذا على نحو ما من الحجر ، وليستدئ ذلك بالضرورة ، وليتجه في تضارة النظرة إلى تصور نظام جديد من الأفكار . ونحن نستعمل كلمة نظام هنا في أعم معانيها وأكثرها أساسية) .

٧ - إن الإبداع يؤدى في الواقع إلى كون جديد ، سواء كنا في ميدان العلم الطبيعي أو في ميدان الفلسفة أو ميدان الدين ، أو كنا نشير إلى لوحة أو ناليف موسيقى أو قصيدة شعر ؛ فكل من هذه المنتجات تكون « كونا » كذلك ، وتتدخل الفنان من جهة ، والمتلقي من جهة أخرى ، في « كون جديد » ليس هو الكون للعقاد . ومن هذه الزاوية فإن الإبداع هو أيضا نظارة إلى أمام ، وما أصحب تعدى الواقع ؛ وما أندر القدرة على إدراك المختلف ؛ ومن يقول « النظرة إلى أمام » يقول إذن في الآن نفسه « بتدنى القادام والسابق » ، وكأن الإبداع فرار من المألوف ، و« اختراق بالمحال » إلى عالم جديدة جلية تامة « بالمعنى النسبي لكلمة « تامة » في معظم الحالات) . ولعل العناصر التي أشرنا إليها أن تكون دليلا لتبسيط بين الإبداع الشكل ، أو المظهرى ، والإبداع الحقيقي .

٨ - أخيرا فإن مفهوم « الرؤية » يؤدى إلى نتيجة مهمة ، ألا وهي أن الإبداع هو فصل شخصي دائما ، أى يقوم به شخص بالضرورة . وهذه هي الفاصلة الملمة ، وليس عليها إلا أندر الاستثناءات (مثل حالة الآخرين جريكور في الأدب الفرنسى في القرن التاسع عشر الميلادى) . ومع ذلك ، فإن هذا « الشخص » ليس « فردا » دائما في كل الأحيان ؛ وهو في ميادين الإبداع ذات الطابع الاجتماعى بالضرورة ، من مثل الإبداع الفلسفى والدني والسياسى وما شابه ذلك ، يصبح أقرب ما يكون إلى « الشخص العام » ، إن أمكن استخدام هذا التعبير ؛ أى الفرد الذى لا يمر من نفسه المحاصاة بقدر ما يمر من روح الجساسة التي يتبنى إليها (وستؤكد من بعد أن الإطار الضرورى للإبداع الفلسفى المصرى ينبغى أن يكون الوطنية) ، أو كونه ، في أحيان أخرى ، مبرر عن استجابة شبه قهرية لطلبات منطق حركة الموقف الذى يوجد فيه .

٩ - تخيلنا فيما سبق عن الإبداع من حيث هو رؤية . لما عته من حيث هو « مبادرة » ، فإن أول الكلام ينبغى أن يكون بالإشارة إلى كون الفكر تصديدا دائما . ولنعلم هذا القول هنا على أنه يعنى أن الفكر هو دائما استجابة لفعل من أجل الوصول إلى هدف ما ؛ فلا وجود لفكر معلق في الهواء ، أو في الفراغ ، وإنما الفكر دائما يقصد إلى معنى ما ، وإلى تحقيق غرض ما ، أو فلتقول إن الفكر يكون دائما في موقف ،

عناصر الموضوع ؛ لأن المواقف الفعلية أكثر تشابها بكثير من التصنيفات الكلية .

١٧ - ومن المواقف الموضوعية العامة ، أي بإطلاق ، ضعف السلطات القائمة ، ومنها سلطة التراث أو النقل . والسلطة عاقطة ذاتها ولا تشجع بسهولة على الإبداع . وأحد المخصصات الأساسية للسلطة قوة الرأي العام . وليس من السهل قيام حركة إبداعية في جانب من جوانب الثقافة دون غيرها في جوانب أخرى ، بل في شق جوانب الثقافة بجمعة ؛ فيمكن أن نقول إن الإبداع « مُعَدٌّ » (من العدى) . والإبداع المنفرد غالبا ما تضعف مقادير وقدرته على الاستمرار . وإذا قلبت منظّم عوامل الإبداع ونظرت إليها سلبا لظهرت على هيئة معوقات . ومن أظهورها طبيعة التنظيم السياسي الاجتماعي للحياة الثقافية وعدم وضوح الهوية الثقافية ؛ وضرب ذلك . ومن المعوقات الموضوعية الخاصة بالوضع المصري ، ضغوط الرأي العام والسلطات بأشكالها ، وسيادة روح العبودية للسلطات القائمة بأنوارها ؛ والمخلة ، الضمنية على الأقل ، لورثة الطليعة الإبداعية ، ولإغراق الإمكانات الإبداعية في ضباب اللاشعور ، وفي التضييقات الجزئية ؛ وأخيرا وليس آخرا سيادة سياسة التوجيه والإرهاب من قوى عدّة في المجتمع ، تؤخذ بجمعة في معظم المراحل . ولا تقل المواقف الذاتية أهمية عن تلك الموضوعية ؛ وبعضها هو انعكاس لتلك الأخيرة على المستوى الشخصي . ومن ذلك قبول روح العبودية ، وانتزاع عن استقلالية الفكر ، والتمسك بـ « الفكر الارتزاقى » ، وظاهرة الكف الذائى أو الشلل الذائى الذى يلخص فى تصور حكم الرب ، أيا من كان ، قبل صوره ، والخصوع له على الفور ، وما يتعد البادرة ، ويقتل روح الاستقلال ، ويغنى روحه الإبداعية ؛ ويقتل الحركة الثقافية ؛ ويغل لسان الصدق .

١٨ - ونختتم هذا القسم التمهيدى عن الإبداع بعامة بالحديث عن موضوع لم يزل حقه من الاهتمام في إطار الدراسات التقليدية إلا هامشيا ، ونقتصد به « المجلعات الإبداع » ، على أساس أن الإبداع فعل يكتب حركة ذاتية حين يتشكل قواما ملحوظا ، وتكون له المجلعات هي له من حيث هو ، أي مستقلة عن شخص المبدع ، بل تفرض نفسها عليه فرضا ، ليصبح شخص المبدع مجرد منفذ لخطاباتها في واقع الأمر . هذه المجلعات هي : الكلية ، السينمائية ، الجندرية ، الأمد الطويل ، التعددية ، الحرية ، الجغرافية ، المحلية .

١٩ - ونطبق على الإبداع المبدأ اللهم الذى تقول بهينه : « الكل أو لا شيء » ، وهو ما نبر عنه بصفة « الكلية » مانقصر هذا المبدأ ؛ فالإبداع الحقيقي يمس المبدع كله بالضرورة ، فلا تنحصر في شاعر أو مبدع حيا ومقلدا أحيانا ، أو في فلسفا مبدعا في جانب وتابعيا في جوانب ، ولا يجمعنا خلفا في ميدان وتابعا لأميد في ميادين . ولا شك أن التطيين الواضح لهذا المبدأ يظهر على الأنص في مجال الإبداع الثقافي ؛ فالثقافة البديعة ، وليست كل الثقافات مبدعة (راجع الثقافة الذكورية وتلك اليابانية التقليديةين بإزاء سيادة الثقافة الصينية) ، يظهر إبداعها ، أي أصالتها وتفردها ، في مختلف ميادينها ، من لغة دين وأخلاق وسياسة وفن (راجع حالة الثقافة المصرية القديمة) . ذلك بأن الإبداع هو تعبير شمولي عن الذات

بما يعنى إقامة كون جديد . والواقع أن التجديد المقصود هو في النهاية إقامة سلطة جديدة . وليس عجبا بعد ذلك أن يكون الإبداع الحق قائما دائما .

ب) عوامل الإبداع :

١٢ - لن نفصل هنا في عوامل الإبداع ، التي يمكن تقسيمها إلى عوامل ذاتية ، أي تعود إلى شخص المبدع ، وأخرى موضوعية ، أي مستقلة عن شخصه كثيرا أو قليلا ، وتدخل فيها العوامل البيئية ، كما يمكن تقسيمها تقسيمات أخرى ، من مثل العوامل الأصلية والعوامل الفرعية ، إلى غير ذلك . ونشر هنا إشارات سريعة إلى أهم تلك العوامل .

١٤ - ومن أهم العوامل الذاتية العامة : الوعى بالقدرية الإبداعية عند المبدع (فليس هناك مبدع لا يعى أنه مبدع) ، والقدرة على التركيز ؛ وقوة الخيال ، إلى حد توافر القدرة على « الحلم » إلى أقصى درجة ؛ والثقة بالذات ؛ وتوتر الإرادة ؛ والقدرة على الاستجابة الثقافية ؛ وما يمكن أن نسميه بإرادة الفرد ، أو إرادة الأصالة . هذا كله ، إلى جانب توافر حد أدنى من عوامل الذكاء المرتفع . ومن العوامل الذاتية التصفية : ما يسمى في لغة أو في غير لغة « حب الاستطلاع » ، والرغبة في الكشف ، وما يواكبها من روح الإشكال ، والميل إلى إثارة التساؤلات ، وفوق هذا كله توافر أقصى قدر من الروح التلقائية ، والقدرة على الاستجابات غير النمطية ، إلى جوار إرادة الاستطلاع والتميز في التفكير . وأضاف إلى هذا كله عوامل من مثل القدرة على « النضر الطويل » ، وعلى « تجميع الذات » بإزاء مشتمات الانتباه في العالم الخارجى ، وعلى حسن وضع للمشكلات والقضايا ، إلى غير ذلك . وأخيرا فلنأتى ذكره على الخصوص ، في إطار العمليات الإبداعية ، من دوافعية ومعرفية وإبداعية ، تلك الإبداعية بوجه خاص ، والدوافعية من بعدها .

١٥ - أما العوامل الموضوعية ، فمنها ما هو أقرب إلى المبدع وما هو أقرب إلى البيئة . ومن النوع الأول : توافر التشريب الثقافي ؛ والاهتمام بنقطة البداية ؛ والتنجاح في عبور مراحل التأمل للإبداع شموليا ؛ والقدرة على السيطرة على ما يمكن أن يسمى بتكتيكات الإبداع . ومن النوع الثالث : توافر الظروف المهيئة والمناسبة للإبداع ؛ وفي مقدمتها شرط الحرية ؛ وسيادة روح التسامح ؛ وتبعية الفرصة للضرر الإبداعي ؛ والتضخم السياسي الاجتماعي ، القائم على التعددية بوجه خاص ؛ وتوافر المعلومات بسهولة ، وتعمد الهدف القوي العام الشاذ للهمة الإبداعية ، وتعمد الحرية الثقافية بشكل يوجه الطاقة الإبداعية على طريق واضح فعال ، إلى غير ذلك .

ج) الصعوبات :

١٦ - وعلى الرغم من أن إمكان الإبداع قائم دائما ، من حيث هو إمكان ، إلا أنه إذا لم تتوافر له عوامل الإبداع ، وعلى الأخص إذا قامت دونها صعوبات قوية ، حتى في حالة توافر العوامل ، فإن فعل الإبداع لن ينمو ويصير ، ولن يش . ونقتصد بالصعوبات هنا العوائق أو المعوقات ، وهي أحيانا ما تأخذ شكل « المحجب » . وهناك منها ما هو موضوعي وما هو ذاتي ، وما هو عام وما هو خاص . ومن المقهوم أن أمثالا هذه التصنيفات لا يربها إلا التقسيم المصطنع لحصر

المتحدة . وفي هذا الضوء يظهر بعض معنى ما قلناه من قبل عن أن الإبداع الحق هو مشروع لتعبئة الطاقات . ولنا أن نضيف أن الإبداع الحضارى المصرى الجديد ، بوصفه قلبا لحركة الإبداع فى إطار عالم الشعوب المتكلمة بالعربية وشعوب إفريقيا وآسيا ، هو أحد مراكزها الكبرى على الأقل ، ينبئ أن يضع هدفا له ، هو خلق طراز جديد من البشر .

٢٠ - وإذا ما تأمل القارئ فى مضمينات حديثنا عن الإبداع بوصفه « رؤية نافذة » ، لوجد من بينها خاصية « الديناميكية » ، فالإدراك والتغير والتجديد والتحويل والمخلق ، كلها تعنى الحركة الجوهرية الدائبة القصدية المنظمة . فلذا أضفت إلى هذا جميعه أن الإبداع رفض وقبول ، نتج لك أن الإبداع ديناميكى بالضرورة . ومعنى هذا - ضمن ما يعنى - أن فعل الإبداع ، ما إن ينطلق ، حتى يستمر لوعا من الاستقلال عن صاحبه ، أو منفذه ، ليكون ذا حركة ذاتية إلى حد ما ، أى أنه يتحرك بذاته (ما لم تقم فى سبيله عوامل سلبية محطمة) . ويتج أيضا عن خاصية الديناميكية أن الإبداع لا يلتزم طرفا دائره ، إلا ببلوغ غايته ، أى بوصوله حركته إلى مستقرها .

٢١ - و « الجذرية » هى وجه آخر من وجوه « الكلية » ، والمعلقة بينها كملادة « المقوم » « بالمصدق » منطقيا ، وهى تعنى أن الإبداع الحق لابد أن يمس الأصول ، وهو ما يسمح لنا بالتمييز بين الإبداع الحقيقى وذلك الظاهرى ، أو - على الأقل - الملمشى . ويبدو أن من مظاهر هذه الجذرية ما يمكن تسميته « بالتأثير المباشرة » للإبداع ؛ فمصدر المباشرة هو أن الإبداع الحقيقى يقلب الأمور كلها رأسا على عقب ليعيد تنظيمها من جديد . ومن هنا تكون المباشرة ويكون الاندحاش . وكما سبق أن قلنا من قبل فإن الإبداع الحقيقى قلب للسلطة وتأسيس لكون جديد .

٢٢ - ولا إبداع حقيقيا إلا فى ظل « النفس الطويل » ، أى حين يتحول الإبداع إلى مشروع فى حلقته ومراسل ، يكون للبدع خلالها قادرا على عبادة الصعاب وتمضى المواقف ، تمسكا بالتواجد طوال الوقت بجعل فكرته الجديدة الخفية ، لا يسقطه ولا يسهره ، وإن بدا عنه فى عين الغرب لا هيا . وبعبارة أخرى فإن الإبداع يشترط فى البدع نوعا من الصبر العظيم والمتابعة ؛ فلا إبداع فى ظل « النفس القصير » ، ولا يترك الإبداع إلا بالظفر إليه فى خلال « الأمد الطويل » . وينطبق هذا الوصف الإجمالى على حالات الإبداع الحضارى للأمم ، وعلى حالات الإبداع الشخصى للأفراد على السواء . إن الإبداع الحق لا يعرف « بيضة الديك » .

٢٣ - وقد أشرنا من قبل إلى أهمية سبلعة روح الإشكال من جهة ، والروح النقدية من جهة أخرى عند البدع ، وهذا وذلك يؤدى بالطبيعة إلى سمتين متلازمين من سمات الإبداع ، ألا وهما أنه يقوم على التعددية من جهة ، وعلى الحرية من جهة أخرى . فمفص الإبداع ، هو بدع قديم والإيمان بجديده ، هو البدعة ، يعنى التعددية ومعنى الحرية . إن الإبداع يعنى البديل دائما .

٢٤ - كذلك كنا قد أشرنا إلى أن الإبداع هو تجديد جوهرى ، وليس أى تجديد ، فالإبداع لابد له ، لكن يكون على الحقيقة ، أن

يصيب كبد الأمر ؛ وهو ما يعود بنا إلى فكرة « الجذرية » من وجهه .

٢٥ - أخيرا ، غلظه لا يوجد إبداع فى الفراغ ؛ فهو دائما استجابة مهددة قصدية ، وهو ، كما أشرنا قبل سطور ، تقديم للبدل ، وإعادة تنظيم للموقف ، وإعادة تعبئة للطاقات ، بما فى ذلك أشكالها وتوجهاتها . ولنا أن نضيف من هذه الزاوية أن الإبداع ضرورة لاستمرار الحياة المنظمة ، بل لاستمرار « الذات » الجمعية على الأخص . وتاريخ الحضارات دال على أن الاستجابة الإبداعية هى وحدها التى توفر السيادة للحضارة ، وتسمح لها بالاستمرار على مدى الحياة . ولا تضمحل الحضارة وتنتهى إلا حين تنفجر إلى نبط الاستجابة الإبداعية . ولك أن تقول الشيء نفسه ، على نحو ما ، من مستوى البدع للمقد ، فتنا أو فيلسوفا ؛ فهو إما أن يكون « شيئا » ، أى أن يقدم لإبداع ، وإما أن يكون « لا شيء » ، أى أن يكون مثل هذا وذلك ولا فرق . وهناك كثير من شواهد « ضرورة » الإبداع لحياة البدع ولا استمرارها ؛ ونحن نضرب ماء الإبداع ، لا يصبح حياة البدع من معنى .

ثانيا ، وضعتا الفلسفى

ما الفلسفة :

٢٦ - لابد أن نتعرف ، فى سرعة وإيجاز ، طبيعة الفلسفة ، فمهددا لتعرف وضعتا الفلسفى . وسوف نتابع هذا الموضوع على حسب التناوب التالية : الفلسفة بوصفها نشاطا ، موضوعها ، منهجها ، هدفها ونتائجها ؛ الفلسفة بما هى تخصص ؛ ثم نفهم تصورنا للفلسفة من حيث هى مبحث فى « الأصوليات » .

أ) مقدمات :

٢٧ - لستنا هنا بطبيعة الحال فى مجال تقديم تعريفات الفلسفة على النحو الذى نجده فى الكتب التعليمية ، ولا يهيننا أن نقف عند ما فهمه بشأنها اليونان أو الإسلاميون أو فلاسفة الحضارة الغربية ؛ فلا يهيننا التاريخ هنا كثيرا أو قليلا ، وإنما ننظر نحن مباشرة إلى ذلك الجانب من أنشطة الثقافة ، ونجد أنه يبحث فى الأصول والغايات على نحو عقل شمولي (أو كل) ، ويمكن أن تفصل طويلا فى هذا التعريف لتعرف مضمثاته من جهة ، ولينين كيف أن ما ليس بفلسفة يشار إليه سلبا فيه من جهة أخرى . لكننا نكتفى الآن بأن نؤكد فحسب هذه العناصر الثلاثة الكبرى للنشاط الفلسفى : الأصولية ، العقلية ، الشمولية .

ب) الفلسفة بوصفها نشاطا :

٢٨ - وكما هو الحال فى اللعب ، فإن محض نشاط الفلسفة ، أى فعل البحث الأصولي ، أهم من نتائجها كثيرا ، بل يمكن أن نقول إن أهم آثار الفلسفة هو فعل التظلف ذاته . إنك قد تستطع أن توجز فلسفة ما (وهنا نقصد نتائجها) فى سطور عدة ، ولكنك حينئذ تكون قد حصلت على جسد بغير روح ؛ أما حين تتابع خطوات العقل الفلسفى وهو يعرض الأمر ، فإنك حينئذ تكون أمام الحياة الفلسفية ذاتها ، وتكون قد وضعت يدك ، بل نبضك ، على نبضها ، حتى لولم يتنه البحث إلى « قول » عدد .

العالم الإنسان في المحل الأول ، ومن بعده ، بعيدا ، العالم الطبيعي . لذلك فإن الإطار العقل للفلسفة ، حتى حين تتحدث عن الوجود والكون والمعرفة ، هو إطار الإنسان ، كائناته ، وكائنات اجتماعها ، وغثا للكون ، ورغل صلة ضرورية به .

٥ موضوعها :

٣٢ - ولعل القارئ قد لاحظ أننا لم نشر إلى « الحقيقة » بشيء في سياق حديثنا عن هدف الفلسفة . وإن الملتقى في مفهوم « الحقيقة » ، يجد أن له وجهها « متطاعا » وآخر « وجوديا » . أما الوجه المنطقي فإنه يعني تطابقا بين حكم ، أو قضية ، وشيء (أو أشياء وعلاقات) . والفلسفة ليست إشارة إلى وجود خارجي « إلى » موضوع « يقف » بإزائها موقف المرجع من القول المشير إليه ؛ لأن الفلسفة إذاعة ترتيب لجموع الأقوال والتصورات على نحو تاصيل شمولي ، بطريق العقل البرهاني . وهذا لا تكون الفلسفة تبييرا عن « حقيقة » بالعلمي للمنطقي . ويمكن أن نتصور فلسفات عدة تبييرا عن تاصيل للمجموعة نفسها من الأقوال والتصورات التي تكون ثقافة عصر ما .

وعلى غير حال الفلسفة ، فإن « المعرفة » على المستوى الأدنى لها ، أي مستوى « العلم » بالعلم الاصطلاحي هذه الكلمة ، هي التي تحمل من الحقيقة (للمنطقية) هدفها ، في حين يصبح هدف الفلسفة أقصى قدر من « العقلانية » ؛ بمعنى وضع اليد على الجذور الأصلح لنظم أكبر مساحة من حقل الثقافة تحت ضوءها ، أي تحت تفسيرها . وهذا ما سبقت أن أشرنا إليه بعبارة أخرى حين استعملنا اصطلاح « الوعي بتكامل الكل » ، وعلى الحد الأدنى فإن هدف الفلسفة يصبح أكبر قدر من « الاتساق » بين « الأصول » التي تعرضها الفلسفة ، والظواهر الجزئية موضع التوحيد التفسيري .

٣٣ - أما الوجه الوجودي للحقيقة فإنه يشير إلى « الواقع » أو إلى « الموضوع » الأكبر ، الذي هو في النهاية « الوجود » بأقصى وأشمل ما يدل عليه هذا التصور . ومن هذه الزاوية تكون « الحقيقة » ، أي الوجود ، موضوع الفلسفة ، ولكنها الموضوع الأخير ، أو الثاني ، لأن موضوعها المباشر هو ، كما قلنا منذ قليل ، أقوال الثقافة وتصوراتها في عصر معين . وقد سبق أن قلنا إن الإنسان يمثل مركزا في قلب هذا الوجود ؛ وهو فيه على السواء واضح السؤال وفتح الإجابة . ويتتاج بيان العلاقة بين الموضوعين إلى تفصيل وتديير ليس هذا مكانه .

٥- منهجها ومناهجها :

٣٤ - يتضح عن بعض ما سبق أن منهج الفلسفة العام هو « التاصيل » « الشمولي » . ولكن طريقة عرض الفلاسفة لأبحاثهم تتباين تباينا كبيرا ، كما أن طريقة تناولهم للمادة الفلسفة ، أي للأقوال والتصورات التي تعمل عليها ، تختلف كذلك فيها بينهم . ومن ثم يمكن في الوقت نفسه أن نتحدث عن « منهج » الفلسفة وعن « مناهج » الفلاسفة . ولا شك أن قدرا كبيرا من خصائص المنهج الفلسفي يقوم في مجرد فكرة « البحث » ذاتها ، فالفلسفة كما أشرنا هي بحث في المحل الأول والأهم ، ولكنها بحث من نوع خاص تتميز عن مختلف ألوان البحوث الإنسانية ، لأنه يتجه إلى الأصول ، ويشترط النظرة الشمولية ، ولا يقوم إلا على العقل . ونشير هنا إلى مسالة

ومعزى هذا أن التسؤل ، بل الإشكال ، هو من جوهر الفلسفة . وليس من باب المصاحفة أن الفلسفة لا تكاد تظهر حتى تضع أسئلتا « مشكلة » تولد عنها مشكلات . ومعزاه أيضا أن النشاط الفلسفي هو في جانب من أهم جوانبه « جهد » ؛ ولذلك فلا فلسفة بغير توتر . والفلسفة العظيمة هي التي تنقل روح التوتر إلى مستبليها . وحتى لو أدت به إلى نتائج « مطمئن » إليها ، فإنه الاطمئنان الناتج عن جهد للمشاركة ، وليس اطمئنان المسلم .

٣٥ - ومن جهة أخرى فإن الفلسفة « كشف » ، وهي كشف بأدق الممان ؛ لأنها « علق » على لتسوي التصوري للعالم ، أو على الأقل للعالم الجديد ، حين تضع نظاما فيه الأول والآخر والأساس والتابع . وحتى حين تبين الصلات بين المقامات فإنها تكشف عن عالم من نوع ما . وهي حين تقدم تصورها الجديد فإنها في اللحظة نفسها التي تقترح فيها تقوم برفض تصور أو تصورات سابقة . وهذا فإن الفلسفة دائما « اقتران نقد » . ولذلك فإن المرونة سمة أساسية من سمات الروح الفلسفية . وربما تبدت في مبدأ من أهم مبادئ المورق الفلسفي ، ألا وهو الانطلاق من التعددية ورفض الواحدية ؛ فما دامت الفلسفة رفضا لتصور وتقدما لآخر جديد ، فإنها بطبيعتها لا تقوم إلا في إطار التعددية . وكل فلسفة تنتهي إلى رفض التعددية تحوّل الروح الفلسفية الحقبة .

٣٥ - وهذا كله يؤدي بنا إلى الربط الجوهري بين النشاط الفلسفي والحرية ؛ فلا إمكان للفلسفة في إطار العبودية لسلطة ما ، أبدا ما كانت . وترجم هذا على المشيوي الشخصيات بما يسمى باستقلال الفيلسوف ، فالفيلسوف « المولف » أو « الإمبرولوجي » أو « المرتزق » هو إلا فيلسوف زائف ، بل هو في النهاية عدو الفلسفة . وليس استقلال الفيلسوف مؤيدا إلى انفصاله عن المجتمع ، بل هو استقلال عن السلطات القائمة في المجتمع ، ليكون هو نفسه سلطة جديدة ، من نوع أعلى . وربما نتجح في التعبير عن الفري الحقيقية في الثقافة ، تلك التي تتحدى مصالح السيطرة الاقتصادية والسياسية ، بقدر ما يمكن ذلك ، لتكون هي « الذات العليا » « مقابل » الأنا « الفاعل » في ثانيا الأحداث اليومية .

جـ الفلسفة هدفاً ونتائج :

٣٦ - إذا كانت وظيفة الفلسفة تقديم تصور للعالم ، فإن هدفها هو الوصول إلى رؤية واضحة جلية (أصولية) للكل ، ونتيجتها هي زيادة مساحة تلك الظاهرة الإنسانية الكبرى ، ألا وهي الوعي بتكامل الكل ، فيالفلسفة يبرز الكل وتنداد صياغة وظائف الأجزاء في إطاره . وتتأخذ الفلسفة أحد شكلين رئيسيين : فهي إما فلسفة تبيير ، وإما فلسفة توجيه ؛ أي أنها إما أن تبيير أوضاعا قائمة بإعطائها الصياغة النظرية التأسيسية ، وإما أن تعرض البديل التاصيل تمهيدا لتغيير الواقع والعمل . من ناحية أخرى فإن الفلسفة في حدتها الأدنى تقدم نوعا من المعرفة ، ولكنها في كمنها تقدم ما هو أهم من المعرفة تقدم « الفهم » . ولعل هذا أن يكون معيارا للتمييز بين الفلسفة الدنيا والفلسفة العليا ، بل بين الفلسفة السلبية والفلسفة الإيجابية . ومن هنا فإن الهدف من الفلسفة هو حقا تغيير العالم ، أو قل ، بالدرجة الأولى ، تغيير نظرتنا إليه تمهيدا لتغييره ، بحيث يكون المقصود هو

بمضاهيها الأهم ، بما هي تصور متسق للكون ، يبرز البديهي والغايات ، ويوصفها جزءا لا يتفكك منه في كل ثقافة ، سواء أكانت ثقافة قبيلة صغيرة منزلة في جبال استراليا ، أو ثقافة الصينيين ، أو ثقافة الحضارة الغربية الحديثة . إن اختزال تصورات ثقافة إنسانية معينة إلى بديهي أساسية هو جهد يشبه أن يكون تلقائيا ، فبرز هذه التصورات ببروزها واضحا ، سواء على مستوى النظر أو - على الأقل - على مستوى الفعل والعمل . إذن فجهرت الفلسفة هو البحث ، بطريقة معينة ، عن الأصول (ومنها البديهي ومنها الغايات) . ولعلك إذن الفلسفة هي حل وجه الدقة بحيث الأصول العامة . وسوف نتحدث من بعد عن العوامل المباشرة التي تدفعنا إلى تفضيل تعبير « الأصوليات » على كلمة « الفلسفة » ، دلالة على المضمون نفسه ، الذي أوسعته في الفقرات الأخيرة . ولكننا سوف نستمر في استخدام كلمة « الفلسفة » ، ونبدأ في استخدام « الأصوليات » كذلك منذ الآن على نحو تدريجي .

الوضع القائم :

٣٧ - يمكن أن نوجز وصف الوضع الفلسفي المصري القائم بكلمة واحدة ، هي : الضياع . وليس هذا بتعبر أي أو انفعال ، وإنما هو وصف موضوعي دقيق ، لأن له مضمونا محددا يتشمل في شتيين : عدم تجديد الهوية المصرية ، وعدم معرفة الأهداف العامة للمجتمع ، وما يتبع من ذلك من اقتضاد خطة عملية للتنحرك القوي . وإذا كان هذان المضمونان عامين ولا يخصان الوضع الفلسفي ذاته وحده ، فإن هذا لا يقلل من قوة انطباعها على الوضع الفلسفي الذي هو جزء من كل ؛ وما يتحقق على الكل يتحقق على الجزء . وإذا كان هذا المضمون هو الأساس العام للضياع الفلسفي ، فإن لذلك الضياع مظاهر محددة ، هذه أهمها :

٣٨ - (أولا) - الضياع في الغرب : يصرم المجهود الفلسفي المصري ، وخاصة منذ انتظامه على نحو مؤسسي مع إنشاء قسم للفلسفة في الجامعة المصرية ، في بحر لا شاطئ له ولا قرار ؛ فالفرق فيه مضمون منذ اللحظة الأولى . ذلك هو بحر الوهم العظيم المسمى « واحدة الحضارة » ، الذي شر به فيلسوف « حركة الأعيان » أصحاب المصالح الحقيقية ، في مصر ، أحد لطفي السيد ، حين قال حريا : « إن الأوروبيين هم « استباقتنا » ، وعلينا أن نتسلط عليهم » . ويحتاج موضوع الضياع في الغرب إلى كتب عديدة لتفصيل في أشكاله وبدائياته وتحولاته ونتائج التي تفرض في أوجها اليوم . وسوف نمود اليه من بعد في هذه الدراسة ؛ ولكننا نكتفي بأن نقول الآن أن واحدة الحضارة وهم عظيم ، بل هو الوهم الأعظم ، لأن الحضارة ليست واحدة ، وليس هناك عصر واحد ، لأن العصر لا يكون إلا في إطار الحضارة ، والثقافة لا يمكن أن تنقل معاها ظن السلع الذين يعمون من رؤية الحقائق الحضارية ، ويعتقدون أن التاريخ خط متصل يتتلمع سلك واحد . وهم بهذا يبيرون بضاعة السيطرة الغربية على أبق المصانق ، وهم في هذا لا يدرون ، لو يكادون ، معلم فاضلون ، ويعلمون أن من لا يرى رؤيتهم هو الأعمى ، ويتشجعون تشجع الفطنين الذين لا جلاء لبعيرهم .

٣٩ - (ثانيا) - الضياع في التراث : وهو يقابل الشكل الأول من

جزئية ، ولكنها جديرة بالإشارة إليها ، دون تفصيل لا يحتمل المقام ، ألا وهي تفسير معنى « البرهان » بين الفلسفة والعلم . فالبرهان العلمي ، في ميدان الطبيعة والإنسانيات ، يقوم على إقناع الحجة على وجود التفاعل بين القضية والظواهر الموضوعية التي تشير إليها ؛ أما في الفلسفة فإن البرهان الفلسفي هو ، إيجابا ، إقناع الدليل على « الاتساق » بين المقدمات والتائج ؛ وأحيانا ما ينزل درجات ليصبح مجرد التفضيل لبدأ يراه مبادئ أخرى ، لأن الأول أكثر قدرة على تفسير أكبر قدر من الظواهر ؛ أي لأن شحته « العقلانية » ، أي قدرته التفسيرية التأسيسية ، أعظم من تلك للبديهي الأخرى . إن الفلسفة في النهاية إن هي إلا « اقتراح » برؤية ؛ ولذلك فليس لنهجها « ضرورة » للمناهج العلمية المعروفة ، ولا هي بحاجة إلى ذلك . ويمكن القول إن البشر في كل عصر من العصور يتوزعون على عدد من الفلسفات ، بحسب ما يحدونه في هذه أو تلك من وثائق القرى مع أفكارهم الخاصة ، ويكون فضل الفلسفة أنها تصرح وتفصل ، في حين أن المجالهم هم تكون أقرب إلى الضيق ولول الإجمال . وصل هذا فلا مجال للحديث عن الفلسفة من حيث هي « علم » ، ولا مجال للحديث عن « الموضوعية » أو ما شابه . وإن تفصل هنا في مسائل منهجية مهمة ، من مثل لجوء الفلسفة إلى « التجريد » الشديد ، وهو ما يتصل بفكر الأصولية والمثولية معا ، فليس هذا الحديث التمهيدى عن مشكلة الفلسفة في مصر موضعه .

و (الفلسفة بما هي تخصص :

٣٥ - من القادر على فهم الفلسفة ؟ يجب أن يكون الجميع قادرين . من الضاح على تقديم فلسفة ؟ لا يملك واقع الحال وضرورات الأمر إلا أن نجيب جميعا : أفراد لا يرون ؛ فلا شك في أن الفلسفة تخصص ، بل هي صنعة واحتراف ، وصناعة نادرة . والسبب هو أنها تتطلب خصائص خاصة جدا ، تعود إلى ما يتناسب التلاقي الفلسفي : الأصولية والشمولية والعقلية . ومع ذلك فإن هناك دائما ، وفي كل المواقف الكبرى ، فلسفة ، صريحة كانت أو ضمنية . ومن هنا فإنه يمكن أن نتحدث عن « نداء الفلسفة » الضروري ؛ وهو نداء البحث عن « العقلانية » ، وعن « التنظيم » ، وهو ينبع من حاجة تيدوم معقدة مع أول خطوات الفعل الإنساني : الحاجة إلى الفهم . وقد سبق لنا أن ميزنا بين الفلسفة والحكمة ، ويمكن أن نقول على نحو ما إن صعوبة الفلسفة بما هي تخصص تآكل من أنها بالضرورة « معرفة المعرفة » . ويؤدي هذا إلى أن أحد الفروض الأساسية التي تقوم عليها الفلسفة يتمثل في تقدير المعرفة بذاتها تقديرا إيجابيا . ومن ثقافة القول أن يقال إن ذلك الفيلسوف « المتخصص » لا يقوم بعمله ذلك ابتداء من ذاته الفردية ، ولا لصلحتها ، على نحو ما يتخصص متخصص في طب الأطفال أو التصميم الهندسي أو فن التدريس ؛ وإنما منطق الفلسفة بما هي تخصص هو أننا الجسمي . ومرة أخرى يبدو لنا الفيلسوف قائدا بأبدل ما يفهم به هذا الاصطلاح .

ز (من الفلسفة إلى الأصوليات :

٣٦ - هل هناك فيلسوف مصري قديم ؟ الجواب : لا ، إذا أخذنا الفلسفة على المفهوم والتموج اليونانيين . هل هناك فلسفة مصرية قديمة ؟ الجواب : نعم ، بالضرورة ، إذا أخذنا الفلسفة

نتاج الفلسفة الغربية ، وما أقل الفاعلين على ذلك من بين أعضاء هيئة التدريس أنفسهم في ألمانها هذه ، ولا هوبنجر ، من جهة أخرى ، مما يمكن أن نسميه « يؤس الوعي » ، وهو ناتج ضروري عن شعوره بعدم القدرة على متابعة ما يقدم إليه على أنه نموذج الأفكار . ومن هنا ينشأ شعور بالفتور ، ومن هنا يأخذ الصراع على نباض من الطلاب من أجل السيطرة على بعض مناحي « تاريخ » الفلسفة الغربية ؛ الصراع في صراخ لن يخرج منها متى ، لأن تلك الأفكار ليست أفكار ثقافته اليوم أو بالأساس القريب أو البعيد . إن ديكاوت وساور لم يفكروا لنا ولم يكونوا ليستلجوا .

٤١ - هذه هي أبرز مظاهر الصراع الفلسفي . وهناك مظاهر أخرى . لن نستطيع الحديث عنها في هذا المقام ؛ منها مظهر التزييف ، أي : نزعهم بأن هناك « طبقة » ما للنظام السياسي ، كما رأينا في حقبة الستينيات ، ومن ثم الزعم بأنها فلسفة مصرع كلها ، كتبها بعض « الأيديولوجيين » ، نالقيين لها من بعض الكتب المدرسية من هذا الملصق أو ذاك ؛ ومنها مظهر تمسيب المشكلات الحقة ، وصرف الانتباه والمجهود في مشكلات زائفة ، من مثل « الأصالة والمعاصرة » ، حيناً ، والدين والعلم حيناً آخر ، مما تلوكه أقلام أصحاب « الكتب » والذين سرعان ما يلبسون مسرح « المفكرين » ثم « الفلاسفة » مع مضي الزمن ؛ ومنها مظهر الانزواجية في تقويم الفلسفة ؛ فحيناً يستعمل الاسم لكل ما يرد له أن يكون معها أو ضدها ، وحيناً يسخر السنة مشؤلة وتحرف الاسم ليصبح « فلسفة » ؛ وهذا ما يشكّل ظاهرة خطيرة هي الانزواج الجوهري لهذه الفلسفة ، ما بين إقبال وإدبار ، أو بين قبول ورفض . ولكن التفضيل في هذه المظاهر ، حتى ولو كان على سبيل الإشارة السريعة كما فعلنا ، مع المظاهر الثلاثة السابقة ، سيخرج عن حدود صفحات هذه الدراسة ، بل عن غرضها المباشر ، وهو تصور الموقف ، والإشارة إلى المخرج .

الأصول التاريخية :

٤٢ - لا شك أن وضع الصراع هذا أصولاً تاريخية مُتد بعيداً . ويمكن أن نعيد صياغة أهم مظاهر الصراع الفلسفي المصري ، لكي نعيد توزيعها على المراحل التاريخية التي تلدها مشؤلة من الوضع الفلسفي القائم ، وأن نصنعها في ثلاثة : (أ) الإدبار عن الفلسفة من حيث الأصل ؛ (ب) درجة أدنى التشكيك في قيمتها ، أو بيان أنها - على أحسن تقدير - مجرد ترف ، وقد تكون ترفاً ضره أكبر من نفعه . (ب) الارتقاء في أحضان الفلسفة الغربية ، على نحو ما أشرنا إليه . (ج) عدم القدرة على اتخاذ المبادرة ومجابة المطلب الثقافي المحتس ، القاضى بإنشاء فلسفة مصرية حقا على مستوى احتراق متخصص .

٤٣ - أما المظهر الأول ، ونسبته مظهر الإدبار عن الفلسفة ، فإن منبته الحقيقي هو رواسب الثقافة الإسلامية التقليدية ؛ وهي لا تزال فاعلة من خلال تملقها بأفكار الدين الإسلامي . ونحن ، كما لاحظنا ، نفرق بين الجانبين تفرقاً حليفاً . ولكن الواقع أن الانحياز العام في الثقافة الإسلامية التقليدية ، منذ القرن السادس الهجري ، وبعد هجوم أبي حامد الغزالي على الفلسفة والقتلافة ، أصبح يسير في خط إدانة الفلسفة ؛ وشيئاً فشيئاً ابتعدت الأئمة الورعة عن الاهتمام بها ، ووصلوا في النهاية إلى قواعد من مثل : « من غشقت فقد

أشكال الصراع ، وربما جلد رداً عليه ، وهو على كل حال ضياع » ، وأكرم « من ذلك السابق ، ولكنه ضياع على كل حال . والعلّة هنا هي العلة نفسها هناك ؛ فالخضرة الإسلامية التاريخية قد اكتملت دورها ونموها وأقبلت ذاتها بتبدد السلطة المشائنة عام ١٢١٣ . وربما تقوم حضارة إسلامية جديدة ، بمعنى تنظيم شامل اجتماعي وسياسي واقتصادي وتفق يقوم على أساس ديني ، ولكنها لا يمكن ؛ ننظروا لضرورات مفهوم « الحضارة » ، أن « تميد » أشكال الحضارة الإسلامية التاريخية نفسها . ومن هنا فإن « التراث » ، أي مجموع الإنتاج الثقافي الذي أنتجه البشر للسلفون (خلافاً للقرآن والتأليف الصحيح من السنة ؛ فهنا بقيان ما بقي الدين) - ذلك التراث لا يمكن بحكم التعريف ذاته إلا أن يكون ذا طبيعة « تاريخية » ، أي على صلة بالماضي وسحب ، ومن ثم فلا وظيفة له ، لا في وضعنا الحاضر ولا حتى في حالة قيام حضارة إسلامية جديدة ؛ فهذه ، في حال قيامها ، سوف تضع نفسها ، بالاستعداد على تفسير جديد بالضرورة للقرآن والثابت الصحيح من السنة ، وراثتها ، وسيكون حياة سائخة في البداية ، ثم إطلاراً مرجحاً للأجيال اللاحقة من بعد ذلك طوال الحظبة التي ستقوم عليها هذه « الحضارة الإسلامية الجديدة » المفترضة . ونخرج من هذا كله بأن التراث التاريخي الذي وراثته من الحضارة الإسلامية السابقة (وهي كائن زمني على خلاف مصدري الدين الإسلامي ، فهنا على نحو ما خارج عامل الزمن) - هذا التراث هو بالضرورة مجرد تاريخ وليس إطلاراً ومرجعياً ؛ لنا اليوم ولا غداً على أي نحو سيكون عليه بعد الغد . وطبّق هذا المقال نفسه على التراث المصري الذي نرتبه ، بالضرورة ، من مصرنا القبطية ، وعلى التراث الذي نرتبه من مصرنا القديمة ؛ فهذا وذلك هو بالضرورة بعض تاريخ . إذن ، فكل محاولة لإحياء « التراث » هي محاولة زائفة غير مكنته بالضرورة ؛ وهي غرض « كلام » يقول به لا يفتق دروس الحضارة ؛ وغير له أن يولي وجهه ، ليس شطر التراث ، بل شطر المصادر الدائمة ، وهي في حالة الماضي الإسلامي القرآن والثابت الصحيح من السنة . وعلى هذا ، فإن دعاوى « تجديد التراث » ، واكتشاف مذاهب « معاصرة » غريبة (أ) في نصوص من التراث ، وإعادة التفسير « المصري » للزعم للمفسلة الإسلاميين وغيرهم ، وكان ابن رشد مثلاً أو متكلمة المتزلة يتكلمون بلغتنا ، كما يظن بعض السليج من متوسطي الذكاء ، كل ذلك زيف وجهه عقيم ، يقوده إما جهل مقيم أو مكر عظيم .

٤٤ - (ثالثاً) - الصراع على مستوى برامج الفلسفة في الجامعات . فلنقلها في وضوح وحسم : إن برامج دراسة الفلسفة في الجامعات المصرية بغير قيمة كبيرة ؛ لأنها لا تقول شيئاً ينظره الطالب أو يهتم به ، إلا فيأ نادر ، ويكون ذلك على الرغم من روح تلك البرامج . ذلك أنها مرسوعة على النمط الأوروبي ، الفترسي منه بخاصة والإنجليزي ؛ ولذلك فإنها تعبير جسم عن « الضياع في الغرب » . ومن مظاهر البلاد العظيم أن دراسة ما يسمى « بالفلسفة الإسلامية » ذاتها يوضع من وجهة نظر غريبة ، وعلى مكنته ثانوية بالقياس إلى المساحة التي تتصل فيها وتجرول أفكار وتصورات وأطر تنسج إلى الفلسفة الغربية . وغداً يخرج الطالب من هذه الدراسة ، على الأقل في جانبها التاريخي ؟ نحن نقول : بلا شيء ، وكشاهية تزيد من ضياع وجهته ؛ فلا هو بقادر على « فهم » ما يعرض عليه من

لأفكار فلسفية غربية على يد كتاب جيدي الفهم ، أبرزهم السوري أدب إسحق ، في اللغة بين ١٨٧٨ و ١٨٨٢ م . ومع أدب إسحق يظهر بشكل واضح تيار الأخذ عن الغرب على أساس أنه ضرورة ثقافية ، أي ما يمكن أن يسمى بتيار « التقليد مفتوناً أنه الإبداع » . ومن الظواهر اللافتة للنظر كذلك في الحقبة نفسها وما تلاها ، أن أتباع جمال الدين الأفندي أخذوا في تقليد « فيلسوف الشرق » . وسوف تبرز هذه التسمية على الخصوص في الواجهة « على ما صورت عليه ، برغم أنها لم تكن في الحقي كذلك » بين الأفندي وإرنست ريتان ، الكاتب المتخلف الفرنسي ، حول حظ الشرق من الفلسفة . وربما أسبغت على الشيخ محمد عبده بعض هالة فلسفية ، وإن لم يكن ذلك في صراحة ما نسب إلى الأفندي ، على الأقل في أثناء حياته ، لأنه استظهر محاولة صريحة في هذا الاتجاه بعد وفاته^(١) . أخيراً ، فما من شك في أنه استظهر أفكار فلسفية عند بعض الكتاب الشافيين ، من أمثال شيل شميل وفرح أنطون ، وعند قاسم أمين وأحمد لطفي السيد ، وكذلك عند جلي محمد الصادق وسلامة موسى في كتاباتها المبكرة ، وعند غيرهم ، وذلك كله في الحقبة السابقة على الحرب العالمية الأولى .

نظرة إلى المحاولات الإبداعية الفلسفية

٤٨ - إنه لدمعزى كبير أن التاريخ الحديث للفلسفة في مصر لم يكتب بعد ، ولم يتصور له دراسة متأنية شاملة متصلة ، وكل ما هنالك أبحاث جزئية ، تخص بعض الأشخاص في أغلب الأمر ، وتتصل بالسين الأربعين الأخيرة في معظمها ، في حين ينحصر تأصيل البحث بالرجوع إلى نقطة البدء المتعارف عليها تاريخياً لمسألة تأصيل وهي زمن الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ - ١٨٠١ م) . وهناك عناصر أساسية يعرف على الأقل اتصالها بهذا الموضوع ، منها مكان الفلسفة في مراحل التعليم بتأنيده ، ومنها دراسة الترجمات ثم المؤلفات ، ومنها مواقف بعض كبار الكتاب ، منذ رفاعة الطهطاوي إلى كتاب النهضة المصرية (١٨٧٨ - ١٨٨٢ م) ، إلى الأفندي ومحمد عبده ، إلى قاسم أمين وأحمد لطفي السيد ومن تلاه في مرحلة دستور ١٩٢٣ وما بعدها ، ما بين جامعيين احترازين وكتاب تستهويهم مسائل ومواقف فلسفية بين حين وآخر .

٤٩ - ولستنا بصدد الإشارة الشاملة إلى حركة الفلسفة في مصر الحديثة ، ولا حتى على سبيل الإيجاز ، ولكننا ننظر إلى الأمر من زاوية الإبداع ، ومن زاوية إرادة الإبداع على التخصص . وهنا لا نستطيع إلا أن نقرر قضيتين أساسيتين تحكمان مسرح الموضوع بأسره :

أ - حركة الفلسفة في مصر ، فيها لموضوعها ، وتعليلها ، وتأييدها فيها ، يحكمه منطق النقل عن الغرب ، تحت لواء فكرة الفلسفة الواحدة (ومن تحتها فكرتنا العقل الواحد والإنسانية الواحدة ، كما سنرى في القسم الأخير من هذه الدراسة) .

ب - وحتى حين يكون هناك هدف التجديد (وهو شكل غفيف عما أسميته بإرادة الإبداع) ، الذي يأخذ شكل إرثاء مذهب متميز يتسبب إلى صاحبه دون غيره ، فإن ذلك التجديد الزعم يتم كذلك في إطار السباسة في مباء الفلسفة الغربية في مرحلة أو أخرى من مراحلها .

ترندق ، حتى لنجد ، رفاعة الطهطاوي ، في أول كتاب عربي وإسلامي حديث ، هو « تخلص الإبريز » ، يبيد الحديث عن الفلسفة بلهجة الاحترام ثم الترهيب ، ولكنه لا يقدم الحديث عن الفلسفة إلا بعد أن يهد ويغشط . ولم تكن إشارته هذه إلا من أجل الاستيفاء التاريخي ، لأن المعاهد الدينية الحديثة لا تفرغ من الفلسفة فرع القlemente ، بل إن هناك تحولاً إيجابياً في موقفها ، يتمثل بظهور ما يتمثل في وجود قسم من أقسام كليات أصول الدين بالأزهر الشريف يحمل اسم « العقيدة والفلسفة » ، وإن كان المهجم على الفلسفة يظهر بين حين وحين ، وفقاً لدى انتعاش الأساتذة أنفسهم .

٤٤ - وأما المظهر الثاني ، وهو الضياع في الغرب ، فإنه يبدأ واضحاً حاسماً منذ عهد دستور ١٩٢٣ ، بعد ما عهد له منظرون من أمثال قاسم أمين ثم أحمد لطفي السيد . وما موقفها إلا النتيجة التي كان الاحتلال يروج أن تختبر بلورها ، وأن تثمر ثمرتها في عقول المصريين فواتيم ، لتكون درسا أساسياً من دروس الإخفاق التاريخي لحركة مصر في القرن التاسع عشر الميلادي ، وأثراً غير مباشر من آثار الاحتلال البريطاني ، ومن قبله ومعه النفوذ الفرنسي ، في أجواء الثقافة العليا .

٤٥ - وأما المظهر الثالث ، وهو مظهر عدم اللجاجة والتكوص عن المبادأة ، فإنه أثر مباشر للسياسات العلمية للحكم في مصر فيها تلا ١٩٥٢ ، حيث برزت ظواهر خطيرة ، بدلت بما نسبها « استقالة » المفكرين ، أي تكوصهم عن أداء واجبه التأصيلي في استغلال ومثابرة ، وذلك في أغلب الأمر ، وعلى درجات متفاوتة . ومنها تكن الأسباب الموضوعية لذلك ، وفي مقدمتها الترهيب والغواية ، وانتهت بهذه الظاهرة المرضية التي نسبها بظاهرة « الحاكم المفكر » وما يتبعها من ظواهر فرعية ، من مثل « الموقف الأيديولوجي » ، ود الفكر المرتزق ، وصعود كتاب صحفيين إلى مرتبة « المفكرين » ، والخلط بين الأدب والمفكر ، إلى غير ذلك .

ثالثاً ، محاولات الإبداع وفروضها المسبقة

٤٦ - الإبداع قرين المحلية ، وهو في بساطته للساذجة الأولى استجابة مناسبة لموقف جديد . والمحلية لا تكف عن التغير ، ومن ثم لا يتوقف سبل استنارة ود العقل الإبداعي . ومنها يمكن من شأن المواقف التي تقف في وجه تيار الإبداع ، فإن فكرة الرغبة في الإبداع ، أو قصد الإبداع ، لم يصب بالكلية عن الحق نظر الثقافة المصرية الحديثة ، مهما يكن الأمر من سداية بعض التوجهات أو الضباب الذي أحاط بتوجهات أخرى ، أو الإخفاق الضروري الذي متى به بعضها الآخر .

٤٧ - وإن يمكننا الحديث عن فلسفة جديدة ، أو عن قصد فلسفة جديدة ، إلا في إطار الدولة المدنية ، وفي إطار ملحدى فكرى . ولذلك فلا مجال للبحث فيها خلف نظام دستور ١٩٢٣ م . ومع ذلك ، فقد ظهرت في الحقبة السابقة ، منذ عصر محمد علي ، بعض البدايات ، لعل أولها ، وأهمها ، إعادة التوحيب الإيجابي إلى مفهوم الفلسفة على يد رفاعة الطهطاوي . ومنذ كتاب الأول نفسه ، « تخلص الإبريز » في تلخيص بليرز (صدر عام ١٨٣٤ م) . كذلك ظهرت عروض

حيث يقدم فكرة عيورية ، هي أقرب ما تكون إلى المتناقض وإلى خط النظر منها إلى الابداء الفلسفي ، ألا وهي فكرة « الجوانبية » ، التي يقول عن طريقها : « والطريق هو تقديم « الذات » على « الموضوع » ، والفكر على الوجود ، والإنسان على الأشياء ، و « الرؤية » على « الملاحظة » ، والتميز بين الداخل والخارج ، وبين الكيف والكم ، وبين بصر العقل وبصر العين » . (« الجوانبية » أصول عقيدة وفلسفة ثورة ، الطبعة الأولى ، ص ١٧١) . ويضيف : « إن الجوانبية فلسفة تستند على نزعة الوعي الإنساني ، وعلاوة الحرية النفسية ، وتسعى إلى تمحيق فهمنا للمقاصد والمغايير والقيم . وهي بهذا الأساس تمحارس الوظيفة الفلسفية على الأصالة : التماس الملب والمبدأ والكيف والحق » . (نفسه ، ص ١٧٣) . وهو يرى أن « دعوتها الفكر إلى الانفتاح إلى ذاته ليجد فيها سبب الأشياء وقوامها ، وفي توجيه النظر إلى الإحتلال بالمتى والفكره والمثال ، منجى لا يزال كبير الأهمية لفهم العالم وفهم الإنسان » (نفسه ، ص ١٧٤ - ١٨٠) . ويقول في موضع آخر : « إن الجوانبية من حيث هي في صميمها فلسفة وهي ، قد انحلت لنفسها الشعار الإسلامي العمل ، شعار « الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر » ، وراث هذا المبدأ « فرض عين » لا فرض « كفاية » ، وجعلته مبدأ من مبادئ الوعى الإنساني ... » . (نفسه ، ص ٣٦١ - ٣٦٢) .

٥٢ - ولن نتعرض هنا لمعارضة الفلسفة الجوانبية (راجع انتقادات نافذة في دراسة الدكتور حسن حنفي « من الوعي الفردي إلى الوعي الاجتماعي » ، في « دراسات فلسفية » ، مهداة إلى روح عثمان أمين » ، (١٩٧٩) ، ص ٤١١ - ٤٦٦) ، ولكن نشير إلى ملاحظتين تحسان منظور الإبداع :

أ - أن الدكتور عثمان أمين لم يأخذ فكرته الأساسية ليتوجه بها مباشرة إلى إعادة تفسير الوجود والمرعة والظواهر الإنسانية ، بل ظل معها حبيس أفكار الآخرين ، من يونان إلى إسلاميين إلى غربيين إلى إسلاميين معتلين آخرين ، يحاول أن يستدل على مظاهره عندهم ، وكان قوة الفكرة في قول الآخرين بها . وفي هذا كله نجد ظاهرة التبعية نفسها ، ولكن هذه التبعية مزودجة : فهي تبعية بإزاء الفلسفة الغربية ، يونانية وحديثة ، وإزاء التراث الديني الإسلامي (جامعاً لاشتات من الكلام والتصوف ، والعقل والنقل ، وأبن رشد والغزالي) . ولا تكاد تفلح صمغ من صفحات كتاب « الجوانبية » ، وهكذا اسم بل أساء من عالم الفلسفة الغربية وأعلام الإسلاميين . وهكذا يتصير في عثمان أمين مؤرخ الفلسفة على الفيلسوف .

ب - أن أسلوب عرض هذا المنظور الفلسفي لا يتواءم مع الدراسة الفلسفية ، فإنا نكتب « الجوانبية » إلا نظرات متفرقات ، فيها عنصر البيوميات ، وعنصر مفكرة القراءة ، وعنصر الأبحاث التاريخية واللغوية والدينية . والجانب الوحيد الذي يفرغ لتقديم عناصر المنظور الفلسفي الجديد ، أو المراد له أن يكون جديداً ، هو العنوان « ملاحم الفلسفة الجوانبية » . (ص ١٧١ - ١٤٥) . (وراجع أيضاً ص ٣٦١ - ٣٦٣) . وهكذا يتغلب النفس التفسير على النفس الطويل عند عثمان أمين . وبالمقارنة يظهر الفضل الكبير لكاتب الإبداع كرم ، اللذين يلبان ليعلم البحث المنصلي . إن الإبداع الفلسفي لا يتم بإلقاء فكرة في صفحات ، كما أن الشاعر العظيم ليس

ولن نتعرض هنا لتفصيل القضية الأولى ، وإنا نعلم ، في إطار الدراسة الحالية ، القضية الثانية ، التي تبرز مضمونها بإشارات موجزة إلى اثنين من المؤلفين الاحترافيين ، اللذين حاولوا تصدياً تقديم مذاهب « جديدة » على ما كانوا يقولون ، وهما يوسف كرم (توفي عام ١٩٥٩ م) . ، وعثمان أمين (توفي عام ١٩٧٩ م) .

٥٠ - ويمكن أن نقول بغير تحفظ إن كتابي يوسف كرم و « العقل والوجود » ، و « الطبيعة وما بعد الطبيعة » يحتلان المرتبة الأولى بين التأليف الفلسفية الحديثة من حيث الالتزام بالمصطلح الفلسفي ، وتوافر الشرائط الفنية في العرض الفلسفي . إن هدف يوسف كرم هو عرض الحقيقة أو الحق بشأن كل المسائل (« العقل والوجود » ، ص ٧ ، « الطبيعة وما بعد الطبيعة » ، ص ٥ ، والإشارات إلى طبعي الكتاب الأولين في دار المعارف بمصر ، في عاصي ١٩٥٦ م . على التوالي) . ويعرض المؤلف في الواقع لمختلف مسائل نظريتي المعرفة والوجود بتركيز والإيجاز والوضوح والعمق للمعرفة عنه جميعاً ، سواء في كتابيه هذين أو في كتبه الثلاثة الأخرى عن « تاريخ الفلسفة اليونانية » و « تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسط » ، و « تاريخ الفلسفة الحديثة » . ولكن الحق معروف مسبقاً في نظر يوسف كرم : إنه فلسفة أرسطو . يقول عن المذهب الذي يعرضه : « إذا سئلنا عن اسم هذا المذهب ، وعن مصدره ، قلنا إنه المذهب العقل ، يؤمن بالعقل Intellectualisme ، ولكنه المذهب العقل المحتدل ، يؤمن أيضاً بالوجود ويقدر تعقله عليه ، ثم قلنا إن أفلاطون قد سبق إلى بعض لمحات منه ، ولكن أرسطو هو زعيمه الأول ، الذي استخلص معانيه الأساسية ، ومبادئه المنطقية والميتافيزيقية ، وصاغ تعريفاتها ، واستخرج نتائجها ، وإن الفلاسفة الإسلاميين ، وبخاصة ابن سينا وابن رشد ، قد أسهموا فيه بللسان المعري المين ، فنحن نعود إلى هؤلاء جميعاً ، ونؤيد شروحهم وأدلتهم ، ونسبين سمات السنين حلوا عنها من الفلاسفة المحدثين ... فمسي أن ينتهج قارئ هذا الكتاب أن الحق مكتون في هذا القديم الذي نتمتع » . (« العقل والوجود » ، ص ٧) . وهو يعود في خاتمة الكتاب (ص ١٨٧ - ١٨٨) إلى الإشارة إلى سقراط وأفلاطون وأرسطو اللذين افتتحوا هذا « الطريق للملك » للفلسفة ، ولكن الفلاسفة الآخرين للمكرين حلوا عنه . ومهمة يوسف كرم هي إعادة الأمور إلى نصابها ، والرد على الشكوك ، وتبديد الشبهات ، ولهذا فإنه يرد في كتابه على كل المتكلمين ، في الفلسفة الغربية الحديثة بخاصة ، للمذهب الحق الثالث ، مذهب أرسطو ، الذي يتابع يوسف كرم كل تقسيماته الكبرى في مناقشة المسائل ، سواء في نظرية المعرفة أو في نظرية الوجود . وهكذا فإن يوسف كرم لم يكن إلا صورة حديثة من « الفلاسفة الإسلاميين » التقليديين ، اللذين انتفروا إلى الحس التاريخي ، واعتادوا بمبدأ الحقيقة الواحدة والعقل الواحد ، واللذين ساروا في خط التبعية الفلسفية . فهل من جديد حقا عند يوسف كرم ؟ إن أعلمنا الكلمة بالحقى المطلق قلنا : نعم ، هناك جديد عند كرم ، يتمثل في رده على المذاهب المعارضة لأرسطو بوجه خاص ، ولكننا إذا أخذناها على المعنى الدقيق لم يكن هناك لديه جديد ، بل هو تقليد بتبعية .

٥١ - وربما يكون الجديد أوضح لأول وهلة عند عثمان أمين ،

ذلك الذى يطلق بيتا وإثما أو قصيدتين من اللدر ، إنما يشترط له العرض التفصيل للمحت .

٥٣ - ويشتر هذا الأمر الأخير مسألة ذات خطر : ما الشروط الواجب توافرها لكي تكون مجموعة ما من الأقوال « فلسفة » ؟ ويشتر هذا نفسه مشكلة لا تقل خطرا : من الفيلسوف على الحقيقة ؟ ولن نعرض لهذه المشكلة الثانية هنا ؛ ونكتفى بإشارات أساسية فيما يخص المسألة الأولى ، فترى أن شروط القول الفلسفى هي كما يلى :

أ - أن يكون الموضوع المتناول فلسفيا ، أو « أصوليا » ، بمعنى أن يكون خاصا بمسائل أصلية وكنية .

ب - أن تكون طريقة تناوله عقلية برهانية .

ج - أن يكون أسلوب عرضه على هيئة الكتاب المطول وليس المقالة القصيرة التى لا تتواءم مع طبيعة البحث الأصولى الشمولية .

رابعا ، شروط الإبداع الفلسفى المصرى

٥٤ - نعرض لهذه الشروط فى سبع نقاط ، هي على التوالى :
الوحي بالذات ، هدف الأوهام ، إدانة الرؤية الواضحة ، شروط موضوعية أساسية ، شروط خاصة بالإبداع بما هو فرد ، شروط منهجية ، البدء من فلسفة فى الحضارة .

(١) الوحي بالذات :

٥٥ - أشرنا من قبل إلى أنه لا يعبرى ، وهو قمة المبدعين ، إلا وهو يرى ذاته ؛ وليس عبريا من لا يلمى ذاته على هذه الصفة . ولا شك لحظة فى أن مكتشف النار قد أدرك أنه أتى بدها ، وأنه نادر المثال . ولكن الإبداع الفلسفى لا يمكن أن يكون إدناعا فرديا ذاتيا ، على نحو إبداع الشاعر ، فى معظم الحالات ، مثلا ، لأن الجهد الفلسفى جهد اجتماعى بالضرورة . وإذا كان الجمهور ضرورة فى الفن ، فإنه فى الشعر قد يقتصر على شخص واحد ، واقع أو متخيل ، أما فى الفلسفة فإن الجمهور هو بالضرورة الأمة جملة ، التى يتنص إليها الفيلسوف . ولذلك كله فإن الوحي بالذات المشار إليه فى العنوان هو على مستويين : وحي الأمة بذاتها ، ووحى الفيلسوف فردا برسائله وقدراته . ونتحدث عن هذا المستوى الثانى فيما بعد ، وما نقصده هنا هو المستوى الأول . فما الفلسفة ؟ هي رؤية متميزة للكون ، ولا يمكن أن تكون إلا فى إطار ثقافة أمة ، ليست متميزة عن غيرها وحسب ، بل تنى هذا التمييز . ونقصده به معنى الفرية ، بلا إضافات من استعلاء أو غيره .

إن مصر هي أقدم أمة تعيش على الأرض ، ذاتت فى طوفان التاريخ شحوب كانت معاصرة لبناها لأول خطوات الإنسان فى الحضارة التاريخية كما يلذو الطين فى الماء ، ولما جف الله بقيت منها الآثار وحسب ؛ أما مصر فحفظها غير هذا الخط ؛ فقد استمرت قائمة مكانا وموضعا وبشرا وثقافة أساسية ، وطارت عليها تيارات من ثقافات وأديان ، ولكن بقدر ما تشربت منها استمر من ذاتها القديمة شيء أساسي لا تكاد إلا العين للمرية الحيرة أن تذكره . وما حقيقتنا هذا نفسه إلا شاهد على ذلك ضمن شراعد . وقد كان من الطبعي فى إطار التناقضين المبدئيين الذين استمرتا فى مصر ، القبطية ثم

الإسلامية ، أن يتوارى الوحي بالذات المصرية ليتغمس فى الذات الدينية الجندية ، بخاصة أن الدين لا يكاد يقدم للذات وزنا إلا ليجمعها تنوجه إلى الذات الكبرى الكونية ، الذات الإلهية ، إما لتفى فيها ، أو - على الأقل - لتسبح فى نورها . ومع ذلك فإن ذات مصر بدلت متفردة ومتعزدة من خلال هذه الأغلبية الجندية ، فانقرضت بمذاهبها « القبطى » ، وبكنيستها المصرية ، وانقرضت بتصور الإسلام يتوازن فيه العلم والعلم ، ويتلاها اثرتا وتوسطا ، وانقرضت شملة الإسلام ، بل شملة اللغة العربية ، وهي ليست من حيث الأصل إلا لغة غربية عنها ، فحفظتها حربا وسليا ، وعليا وإداة . فما أقدر مصر إنذار - أمة هي « الأمة » إذا كان بين البشر أمة ، وما ألدوها ! - حل أن تكون ذاتا ، وعلى أن تنى ذاتها .

ويمكن أن نقول إن قصد مصر الجوهري فى السنين المئتين الأخيرة هو أن تنى نفسها ؛ ولكن المواقف التى قامت دون هذا عروقها هائلة ، من خارجها ومن بعض داخلها . وربما يعود علم ظهور فلسفة مصرية حقة فى أصله الجيد إلى هذا السبب ؛ فلن نقيم فى مصر فلسفة إلا بشرط وحي مصر بذاتها . ولا شك أن المواقف الخارجية أعظم تأثيرا من المواقف الداخلية ، وما هذه فى معظمها إلا انعكاس لتلك المواقف الخارجية ، التى مصدرها إما قوى مسيطرة ترغب فى السيادة ؛ وإما قوى متنافسة (إن لم نسماها بما هو حال من ذلك) تريد أن يظل الغطاء كاتما لجوهر مصر ، وأن تزداد فوقه أغشية وأغشية .

٥٦ - ولا شك أنه يتحتم علينا أن نتجيب إجابة واضحة عن هذا السؤال الحظير : لم مصر ؟ وقد سبق أن أثبتنا أن الإبداع الفلسفى لا يتم إلا فى إطار ثقافة أمة تنى ذاتها . والآن فإن الأمة التى فى متناول يدنى ، والمؤكد انتهائى إليها وانتظر ما إلى ، إن أمكن أن نقول هذا ، والتى تتجسد على نحو واضح وحاسم وتميز ، فهي كيان معنوى ومادى بحق - إن هذه الأمة هي مصر . إن مصر هي التكوين الثقافى والبشرى والجغرافى المباشر ، وهو المخصوص فى كذلك . ومن هذا السانج الذى يبع القريب بالبعد والأبعد ؟ وما سبيل الوصول إلى الجيد والأبعد إلا بأن تمسك بكتنا يدبك على القريب أولا ؟ أولا يقال : « عصفور فى اليد » ؟ فعل من يريد استقالة مصر وفناءها من أجل تكوينات جديدة بعضها فى علم الظنون إن لم يكن فى علم الغيب ، أن يعرف أنه يتخطى الحساب . فلنتمسك بمصر ، ولنبدأ بها ، ثم لنذهب إلى الآخرين من بعد ذلك وليس قبله . إن مصر هي مركز الدائرة ، ولن نذهب إلى أطراف الدائرة إلا مسيطرا على مركزها . مرة أخرى : نتحدث عن مصر ، وعن الإبداع الفلسفى المصرى ، لأن مصر هي الذات المؤكدة القرينة الخاصة بى ، التى أستطيع مؤكدا ، بل رابجا ، أن أتحدث عنها وباسمها ومن أجلها . وهل ينمى الانتباه إلى مصر انتباهات أخرى ؟ كلا بالحسم ، تماما كما أن عاصفة المراه على ذاته لا تنفى انتباه إلى أسرة صغيرة وإلى عائلة أكبر وإلى قرية أو مدينة أو منطقة جغرافية أو وطن بأكمله أو أمة ثم إلى صف البشر أجمعين . ولكن البؤرة الأساسية للمؤكدة المضغوطة هي على المستوى الشخصى الفرد ذاته ، وهي على المستوى الثقافى مصرنا . وابتداء من مصر ، فلننفض إلى الآخرين ، إلى كل الآخرين ، وإن مصر دورا لافتتاح على البشر .

٥٧ - ما هذه الدوائر الأخرى ؟ إنها فى المحل الأول ، والأكبر ،

تلك التي لم تصنع بعد ؛ وكل الأفكار المنشورة حاليا عن « العالمية » هي أفكار عن عالمية زائفة ؛ لأنها تخضع بسيطرة الحضارة الغربية في الواقع . وينبغي أن نفرد في هذا المنظور العالمي اهتماما خاصا بالجناح الآسيوي الشرقي ، القريب منا نوعا ، كالمند وما حولها ؛ واليهود نسيا ، كالمصين وما حولها . وكل الدلائل تقول إن الصين حليف استراتيجي يمكن حصر على الدوام . ويحتاج الحديث عن العالمية المنشودة إلى مقال خاص .

٥٨ - نخلص من كل ما سبق إلى أن الإبداع الفلسفي المصري ينبغي أن يبدأ من الوعي بالذات المباشرة ، وهي مصر ، وأن ينسج للوعي بالتعددية هذه الذات ، عربيا وأفريقيا وإسلاميا ، بل عالميا ، وهو المال الأخير ؛ فعل الفيلسوف المصري أن يفكر في الآن نفسه للبشرية الجديدة كلها .

(٢) حلم الأوهام ؛ وهم اللوبيان في الغرب ؛

وهم الحضارة الواحدة ؛

وهم العقل الواحد .

٥٩ - يستمد وهم اللوبيان في الغرب على وهم أوسع وأنظر هو وهم أن الحضارة واحدة ، وأن هناك شيئا اسمه « البشرية » ، وأن البشر فيها سواء ، ومن وراء هذا وبذلك وهم أساسي ؛ أن العقل واحد .

٦٠ - والواقع أن السبب المباشر لللوبيان في الغرب هو تصور أنه لا قوة لنا إلا على طريقة السيطرة في هذه الأيام ، وهو الحضارة الغربية . ويرتبط على هذا أن نأخذ ، لا مجرد أدواتها من مصانع وسلاح ووسائل ، بل كذلك ، وبالضرورة ، أفكارها وقيمتها . وهذا هو الحال ؛ لأنه لا يمكن لطائفة أن تحاكم ثقافة أخرى إلا بأن توت . وحتى مع هذا الشرط فهي لن تستطيع أن تقلد الثقافة الأخرى إلا على طريقة تقليد القردة ، أي في رسمها الخاصة ؛ ولن يستطيع على أي الأحوال أن تصل إلى ما وصلت إليه . كيف ذلك الجانب الكاثوليكي نفسه من الحضارة الغربية لا يصل إلى مستوى ما وصل إليه الجانب البروتستانتي ؟ إن الثقافة في ما هي وحسب ، ولا يمكن أن ينقل منها شيء حقيقي ؛ والحقيقي في الثقافة هو الأفكار والقيم . إذن لا يمكن لكم في أن تكونوا « مثل » الغرب في شيء . أما الحديث عن « العصر الواحد » فإنه حديث ساذج لن لا يفرق إلى العصر هو مفهوم حضاري ؛ فلا عصر إلا في إطار الحضارة ؛ وما يكون بين حضارتين ليس إلا تأتيا وليس « تماصرا » ، تماما كما كان الشأن بين هارون الرشيد وشارلمان . إن واحدية العصر تعني الانتباه بالضرورة إلى الحضارة نفسها ، وإلا فلا تماصير ولا معااصرة .

٦١ - والأصل في هذا كله هو وهم الحضارة الواحدة ؛ وهي أساسا دعوى الغرب ؛ لأنها تحقق مصلحتها . إن تاريخ البشر على الأرض (ولا نقول تاريخ البشرية ، لأنه حيث لا حضارة واحدة على الأرض فلا بشرية هناك إلا بالوعي التجريدي المأخوذ اصطلاحا على خصائص مشتركة للبشر في مقابل كتلتها أخرى) . هذا التاريخ لم يعرف مطلقا الحضارة الواحدة التي تسود أطراف الأرض ، وكذلك الحال اليوم واليأس القريب ، مع هذا الفارق الكبير ؛ أن هذه الأيام شهدت ظاهرة فريدة تحدث لأول مرة ؛ هي سيطرة حضارة واحدة على

ما يسمى بالدائرة « العربية » ، نسبة إلى اللغة العربية ، وإلى نوع من الثقافة هو إسلامي في مصدره وحقيقته ، ولكنه عبر عن نفسه باللغة العربية ، وإلى نوع آخر من الثقافة ، أهم وأهم بحسب الصغير ، هو ذلك الذي نريد أن نبينه معا ، ولكنه سيكون بالضرورة في وعاء اللغة العربية ، التي يتبين إذن أن نميد بنات معانيها ، معاد يستحيل أن نميد بنات ميناها . هذه الدائرة « العربية » ، التي نميد عنها شبهة التفرع في شعوبية التحزب لتعبر بشرى دون غيره ، هي التي تضم كل من يتحدث بالعربية ويريد أن يضم مصيره إلى مصيرنا بوصفنا مجموعة . وفي مقالة هؤلاء ينبغي أن يكون « العرب » حقا ، أي جنسا ولغة ، وهم أهل شبه الجزيرة العربية من انضمام إلى ألقابها ، ثم كل الشعوب الحقيقة التي بقيت من وراء حركة التتويج وهو لا يزال في مهده ، من عراقين إلى أهل الشام من شمال إلى جنوب ، إلى أهل مصر وواشي النيل ، إلى أهل شمال أفريقيا من شرق إلى غرب ، وإلى امتداداته الجنوبية في جوف الصحراء شرقا وغربا . هذه هي المجموعة التي تشكل الدائرة الأولى ، التي تمثل الإطار الضروري لكل تحرك مصر ، في مختلف صوره . ويعتينا منه هنا الإنتاج الثقافي على وجه خاص . وإن على الإبداع الفلسفي المصري أن يفكر لمصر ، وأن يفكر في الآن نفسه لا يقترح أن تكون عليه ثقافة هذه المجموعة في المستقبل ؛ لأن هذا هو ما يفعله عنه الأثرون . أن ثقافتنا « العربية » والجديدة هي الشيء الذي نريد أن نصنع معا ، والذي لا ندرج أطرافه ولا حتى بداياته إلى اليوم . ونحن نفكر في المستقبل مستكشف الفروق إلى أقصاها ، ومستزيد رقة التوافقات إلى أقصاها .

والدائرة الثانية هي الدائرة الأفريقية ، وهي ظهر مصر الاستراتيجي ، والحديث عنها يحتاج إلى تخصيص ليس هذا مكانه . ويرتبط بهذه الدائرة - على نحو ما - ما يسمى حاليا بدائرة « العالم الثالث » .

والدائرة الثالثة هي الدائرة الإسلامية . إتنا بوصفنا أفرادا ، ننسج إلى أمة مثالية ، أي أمة على مستوى الانتباه للمعنى ، هي الأمة الإسلامية . كان هذا صحيحا بالأساس ، وهو صحيح اليوم ، وينبغي أن يكون صحيحا في الغد . فكيف لي أن أنزع عن نفسي مصدرا للغة الممكنة في يوم قريب أو بعيد ، حين تتلاقي التوافقات ويصير صيرير الاختلافات ؟ ولكن الدائرة الإسلامية كانت ، بالأساس ، شيئا أكثر من دائرة الانتباه المثالي . لقد كانت دائرة الانتباه الفعل ؛ وهي من هذه الزاوية جزء جوهري من شرابي ، له الأهمية نفسها التي لأجزائه الأخرى ، وقد تزيد عند البعض . وهو فوق هذا كله حاضر بشكل حصي من خلال حضور اللغة العربية . ومن هنا كان هناك كثير من التداخل بين الدائرة « العربية » والدائرة « الإسلامية » . ولكن السؤال المهم هو : كيف يمكن أن تكون الدائرة الإسلامية اتفاقا ممكنا للإبداع الفلسفي ؟ إن الإسلام ليس يمحاه إلى فلسفة ؛ لأن سلطة الفلسفة هي العقل ، وسلطة الدين سلطة إيمية . ولكننا لن نعيم في التصورات الخيالية . إن الإنسان الذي يصنع فلسفة بعقله ، لا يصنعها بعزل عن تجاربه الأخرى ، ومنها ماضي ، وطبيعة تكوينه البشري ، والبيئة السالفة في ثقافته . وسيفي الإسلام ما شاء الله له أن يضي .

الدائرة الرابعة هي الدائرة العالمية . ولكن العالمية المقصودة هي

في هذا الإطار هو مستوى إرادة الرؤية في المدينة الجغرافية شموليا ، وهو ما نسميه اختصارا بالرؤية الواضحة . وليس من السير تغليب برنامج هذه الرؤية في الثقافة ؛ لأنها قلب للمتمدن ، ومخالفة لأهل العصر . وهي رؤية صعبة لأنها جديلة ؛ ولأنها تتطلب التمدد عليها . وكيف ذلك وبسبب استنراع الفكر من استخدام الطرائق المتعددة ؟ ومع ذلك فإن فضل المقيري المدبج يظهر في هذا الميدان أول ما يظهر . وكثيرا ما يصيبه الضرر ، على أنحاء شتى ، نتيجة لهذه الإرادة ؛ إرادة المختلف . ولكن انتماءه ، ودعومة الثقافة التي ينتمي إليها ، هما من هذا الإصرار ، الذي مثله أفضل تمثيل المبرة النسوية في عالم الفلك الفري جاليليو (١٥٦٤ - ١٦٤٢ م .) ، الذي خرج من جلسة عاكمته بسبب هرطقة جاء بها بزعيم أن الأرض تدور حول الشمس وحول نفسها ، في حين كانت الكنيسة الكاثوليكية ، اقتصادا على التوراة اليهودية ، ترى أنها ثابتة ، وأنها مركز الكون . خرج من عاكمته ليقول : « مع ذلك فلها تدور » .

والوجه الآخر ، أو الوجه السلبى ، من إرادة الرؤية الواضحة النافذة ، هو إرادة رفض الرفض الكاذب ؛ فعل الإبداع الفلسفى المصرى أن يصر على رفض ما هو في أمين الأكثرين ، بل في أمين الجميع ، ورفض كالتشمس ، من نحو واحدية الحضارة ، ووحدة العصر ، ووحدة العقل ، وضرورة الحضور للغرب وإلى أخذ بالذكار الحضارة الغربية وقيمها ، والتعلق بهذا أى تعلق ، هو خضوع للغرب ، مهما حاول المستطون .

ونشير إلى أنه من أهم موضوعات تعلق إرادة الرؤية الواضحة الاحتكام بتحدى الواقع الثابت الذى نمش فيه ، وبمشكلات الدفاع عن الذات التى تلجأها الحضارة الغربية إليها لإلهامها عن الإبداع ، وذلك من أجل إبراز مشكلات المستقبل الكبرى ، حتى نستطيع ملاقته على نحو إيجابى . ومن أهمها تتابع الشورات العلمية والتكنولوجية المتتالية ، ونضجها بصفة علمية في إطار : « الإنسان والآلة » ، والآثار السلبية المحيرة الناتجة عن سيطرة الحضارة الغربية العدوانية (على الطبيعة وعلى الآخرين بل على ذاتها) ، بما يمكن أن يؤدى إلى جنون « الإنسانية » المستتيلة إذا استمرت سيطرة الحضارة الغربية .

(٤) شروط موضوعية أساسية :

٦٥ - لن نستطيع أن نفضل ، في هذا المقام ، في تعداد ما نرى أنه شروط موضوعية وعلمية وأساسية ، ونقتصر على الإشارة إلى بعض من أهم هذه الشروط :

أ - توفر المناخ الاجتماعى - السياسى ، القائم على الحرية وعلى احترام الفكر ، وعلى احترام حقوق الاختلاف في الرأي ، وعدم عارسة الإرهاب من أى مصدر كان .

ب - أن يقوم المجتمع في كلياته بالتحرك المتكامل إلى وجهة متسقة تحت راية الاتفاق على الحد الأدنى من المبادئ والأغراض (أهمها ما يتعلق بالعلاقة بين المجتمع والفرق : أن السيطرة في المجتمع ، الاستغلال والمعالجة الاجتماعية . . .) . وقد سبق أن أشرنا إلى أن الإبداع الخاص جزء من حركة الإبداع العام .

ج - السيطرة على طرفان المعارف ، ويستدعى هذا ليس فقط

بقية الحضارات والمناطق في مختلف أرجاء الأرض ، سيطرة عسكرية واقتصادية وثقافية ، ومن ثم انتشرت منتجاتها ، من أشياء وأفكار وطرائق ، وأصبحت لها لنفسها ثبات في بقية الحضارات ، خضعت لتلك الحضارة ، أو اضطرت إلى الأخذ بها دفاعا عن بقايا الذات . وهذا هو معنى ما أشرنا إليه من « العالمية » الزائفة ، التى تظهر في هذه الأيام ، وما هى إلا وجهه منع للسيطرة الغربية .

٦٦ - ونشأن الآن إلى المظهر الفكرى والفلسفى عمل وجهه الخصوصى لحضرتى الوهمين ، وهو يمثل في وهم ثالث أنشط ، لأنه أكثر مبدئية وبساطة ، ألا وهو القول بأن العقل الإنسانى واحد ، وأنه يتطور . مظهره مختلفة ، ولكنه هو هو ؛ ومن ثم فإن متجابهة عند قوم تصلح لقوم آخرين حتى يرفض هذا كله إلى أن هناك شيئا اسمه « الفلسفة » ، وأنها من نتاج ذلك « العقل » البشرى الموهوم . وصحيح أنها ، عندهم ، نشأت عند اليونان ، وأنهم بهم وأكرم ! فهم أكرم أهل « البشرية » المزعومة لهذا ؛ ولكن ذلك إذا كان لحظ هؤلاء اليونان ، ولغيرية خاصة أوتوها ، وورثها عنهم خلفهم ، وهم اليوم أهل الحضارة الغربية . ونحن نقول إنه ليس هناك « عقل » واحد ؛ لأن « العقل » كلمة ، مجرد كلمة لا أكثر ؛ ومع قد تدل على « قدرة » على الإدراك والسلوك ، وهذه قائمة حقا لدى جميع البشر ، ومن هذه الزاوية فإن هناك حقا « عقلا واحدا » لدى جميع البشر . ولكن الكلمة تعنى شيئا آخر ، هو الذى يقصد إليه أصحاب الموقف الذى نحن بسبيل مناقشته ، وهم يحدسون ، أو يحدسون ، حين يخلطون بين المعنى السابق والمعنى الجديد ، الذى هو مجموعة أفكار ونصيرات موضوعية ومنهجية على السواء . ونحن نذكر أن يكون هناك عقل واحد بهذا المعنى ؛ لأن معناه هو قيام حضارة واحدة وثقافة واحدة لكل البشر ، وهو ما رفضناه في الفقرة السابقة . أما من يحدسون ذلك ، فعليه الإثبات ، وأن يستطيعوا . فهل كان « العقل » المصرى مثل السوميرى ؟ بل هل فهم « العقل » الإسلامى « العقل » اليونانى ؟ بل نخصص ونقول : هل « العقل » اليونانى هو « العقل » الأوربى ؟ وهل المفكرون الإسلاميون المحذونون يتفكرون من « عقل » هو بالضبط « كمثل » مؤسسى المذاهب الفقهية السنية الأربعة الشهيرة ، على سبيل المثال ؟ والأمثلة لا تحصى . إن العقل هو تعبير عن الثقافة ، فلا عقل إلا في إطار الحضارة وليس هناك عقل واحد ، ولا بشرية واحدة ، ولا حضارة واحدة ، ولا يمكن لأحد أن ينقل نتائج حضارة أخرى إلا إذا أراد أن يصبح جزءا منها في مقابل إعدام الذات ؛ وهو حتى في هذا لن يستطيع ، وسيكون مكانه المؤخرة المستهلكة لنتائج الحضارة . وأن يستطيع أن يقد به أن يشارك في الإنتاج الثقافى مجرد مشاركة . هل نتفكرون إلى هندو أمريكا الشمالية ؟ وإلى مواطني جزر المحيط الهادئ الحاضرين للسيطرة الأمريكية ؟ وإلى مسلمى الاتحاد السوفيتى ؟

٦٧ - إن حضارة الغرب حضارة مختلفة ، وعدوانية ، ونحن حضارة ويلة بسبيل التكون . ولأول مرة في تاريخ البشر تبدأ حضارة بالنظر إلى ذاتها وإلى توجه عالمى حتى . وبمنا ، وعلى أساس جديد حقا ، سوف تبدأ العالمية الحققة .

(٥) إرادة الرؤية الواضحة :

٦٨ - لا إبداع بغير إرادة . والمستوى الأهم من مستويات الإرادة

ناظر . وفي خلال هذا كله ينبغي أن تتعلق عيناه بالمستقبل ، لا أن تتفلقا على الماضي .

(٧) البدء من فلسفة الحضارة

٦٨ - لا زلتنا نقول : « الحضارة الغربية اليوم ، وهذا في مرحلة أزمة ؛ وهذه الأزمة ستؤدي بنا حتما إلى مصيرها الضرووري ، وهذا المصير الضرووري هو الإبداع » (١٧) . ونضيف أنه لابد كذلك من تحديد موقفنا من ماضيها ، إلى جانب تحديد موقفنا من الحضارة الغربية ، مع بيان نظرنا إلى المستقبل . هذه التحديدات هي ما يشكل أهم موضوعات فلسفة الحضارة أو أصولياتها ، التي نرى أنها البداية الضروورية الإيجابية لكل فلسفة مستقبلية في مصر . فلن نقوم فلسفة أو أصوليات على الحق إلا بعد تحديد إيجابيات مقصلة مدعومة من هذه الأسئلة : من نحن ؟ من كنا ؟ من معنا ؟ ما هم ؟ ما علاقتنا بكل هؤلاء ؟ وماذا نريد أن نفعل لانتسا والمغرب والإنسانية ؟ وما شروط قيام العملية الحققة ؟ إلى غير ذلك من أسئلة أساسية .

خاصا : استشراف للمستقبل : ماذا نريد ؟

٦٩ - إذا صرفنا النظر عن بديل بلادي به قوم تباعدت حاسمهم التاريخية ، وكادوا أن يكونوا قد فلقوا صلتهم بعالم القوائم ، وهو بديل الذواين في الاتجملات الماضوية ، فلا يكون هناك أمنا إلا بديلان : إما الإبداع ، في كل ميدان ، وإما التبعية للغرب ، تبعية مطلقة ودائمة .

وما يؤسف له أن بديل التبعية هو الذي تحتل مظاهره مقدمة المسرح في حياتنا في مختلف جوانبها ، وعلى أتمهذه شئ ، إن إيجابيا أو حتى سلبا . ونقصد بالسلب هنا أنه حتى عندما تقوم محاولات تراثية فلها تبدأ من منطق الدفاع : « لسا أقل من الغرب » . وهكذا فإن الحضارة الغربية هي نقطة البدء في هذا التيار الغامر ، إن إيجابيا وإن سلبا (والواجب أن يكون الوجود من جهة ، وذاتنا القومية من جهة أخرى ، هو نقطة البدء) . وليس هنا مجال التفصيل في قصة هذا الوضع المحزن الذي نغرق فيه ، ونكتفي بالإشارة السريعة إلى القضية الأساسية : نعم لابد من أخذ أشياء من الغرب ، ولكن من أجل الدفاع عن أنفسنا ضد هجمته ولسلحته . وقد حدث هذا مرات في حضارتنا وفي لقاء الحضارات الأخرى . وهذا ما نسبه باسم « الأخذ عن الغرب تنكيكا » (أو رساليا) ، وهو قصد النهضة المصرية حتى السبعين عاما الأولى من القرن التاسع عشر الميلادي . أما أن يتحول الأخذ عن الغرب إلى « استراتيكية » (أي هدفا لذاته) ، وهو ما نالت به بجملة التجملات الليبرالية المصرية بقيادة أحد لطفني السيد ، فإنه إما استنتاج خاطئ ، وإما سوء رؤية ، وإما تزوير للإرادة المصرية الجهرية ، أو كل هذا مجتمعا .

٧٠ - ذلك أن الأخذ عن الغرب استراتيكية ، أي يوصفه هنا في حد ذاته ، يقوم على أخطاء شجعة لا تكاد تدرجها الأغلبية . وإذا أخرجنا قلة نادرة فما أسرع ما يصرفون وجوههم عنها ، لأن استخراج نتائج ذلك الإدراك يعني تغيير وجهة حياتهم بأسرها ؛ ووجهة حياتهم هي العيش على قضاة تائهة مما تلقى به الحضارة الغربية ، وما

السيطرة على كل المعارف التي تطوّر في المجتمعات الأخرى ، بل كذلك تنظيم إيصال المعارف ، وتبئية سبيل الحصول عليها بأيسر طريق . إن نظرة إلى حال مكثبات القاهرة المملعة تدل على أننا في هذا المجال تحت مستوى الصفر .

(٨) شروط خاصة بالإبداع بوصفه فردا .

٦٦ - يمكن أن نقول إن الانقطاع إلى الاستقلال هو ظاهرة عامة بين متجعي الكتابات الفلسفية في مصر الحديثة إلى اليوم ؛ فهناك تبعية حتى في ميدان البحث التاريخي الفلسفي ، إلا في رسائل جمعية وكتب نادرة تعد عدا . وهناك كذلك ، وكما أشرنا على سبيل المثال ، تبعية في ميدان الرأي الفلسفي . والتبرع في العادة هو الحضارة الغربية . إننا نريد استقلالنا تماما للمبدع الأصولي بإزاء أسألتنا وإزاء التراث ، وعلى الأخص بإزاء الفكر الأجنبي . على أن وسيلة هذا الاستقلال الكبرى ، وإن لم تكن الوحيدة ، هي إرادة الاستقلال ، وهي تتطلب استعداذا شخصيا ، ومناخا عاما يؤكد الاستقلال ، ولا فلا استقلال ولا تبعية له يبرأته في مناخ يمان فيه أحد لطفني السيد مثلا أن الحضارة واحدة ، وأن الأوروبيين أسألتنا ، ولا في مناخ يرد فيه فرض فكرة أن العصر واحد ، وأن الغرب هو موجه العصر ، والعلم علمه ، والفكر فكره ، وله القوة والبأس ؛ ولا في مناخ سياسي واقتصادي تخضع فيه للتصميمات تأتي من باريس أو لندن أو موسكو أو واشنطن . وهكذا فإن إرادة الاستقلال عند مشروع المبدع الأصولي ينبغي أن تسانعا إرادة الاستقلال ، وتحققه ، عند الأنا الجسمي ، والأصعب الصراخ على الأول . هذا ، وقد سبق أن أشرنا في القسم الأول التمهيدي إلى سمات للسيد واتجاهات للإبداع يمكن تطبيقها هنا ؛ ولعلنا نمرود إلى ذلك بتصيل أقوى في دراسة شاملة .

(٩) شروط منهجية .

٦٧ - على الرغم من أن هذا الموضوع مهم وجوهي ، وأنه ينبغي أن تكون له الصدارة بين الاهتمامات الفلسفية ، فإنه مهم في كتابات الكتاب المصريين . وهناك شروط منهجية على مستوى للمجتمع كله ؛ من أهمها نقل المعارف التي لا يمكن للإبداع الفلسفي الحديث أن يقوم إلا بعد السيطرة عليها ؛ وأهمها نقل كم المعارف الغربية ، فضلا عن معرفة تراثنا ، في قسمه الإسلامي وسابقه القبطي والمصري القديم ، وتوفير سبل البحث والدراسة والإنتاج أمام القادرين عليها ، وتوفير إطار المدهود والتركيز اللازمين لكل إبداع . ومن الظاهر أن هناك ما يشبه للزامة لمتحقيق هذا كله على المستويات كلها . وهناك شروط منهجية موضوعية ، من أهمها حسم الأمر بخصوص الموقف من « تاريخ الفلسفة » ، ورفض الموقف الحاضض الذي يريد أن يرى الفلسفة في تاريخ الفلسفة ؛ وهو موقف يشكل ضدا وعائقا لكل إمكان للإبداع والاستقلال . ومنها كذلك رفض كلمة « الفلسفة » ذاتها ، مادامت سوف تؤدي بنا إلى وهم واحدة الحق والحقاقة ؛ واستخدمنا تعبير « الأصوليات » بدلا منها . وهناك شروط منهجية على مستوى المبدع الأصولي نفسه ، من أهمها أن يكون قادرا ، وبد الإحاطة بكل المعارف بقدر الطاقة والإمكان ، على وضعها جميعا بين قوسين ، ليبدأ ، لا من رأى هذا أو ذاك ، بل ما نسبته « نقطة الصفر للنهجي » ؛ أي كأنه ينظر إلى الوجود لأول مرة ، وكأنه أول

يقتصره بجهد جهيد ويظنونه العبد الثمين . ومن أعظم هذه الأنظمة :

١ - وهم أن الإنسانية كيان قائم ، في حين أنها مجرد صورة في الزمن ، وأن القائم حقا إما هو الله أو شعوب على الأقل ، وما بينها من اختلافات نتيجة للثقافة ، وهو أقوى كثيرا ، وبما لا يقاس ، عما قد يبدو بينها من اشتاقات نتيجة لوحادية التكوين الطبيعي البيولوجي . ونوجز فنقول إن هذا الوهم تلعب على وتره الحضارة الغربية ؛ لأنها هي المستفيد الوحيد منه . فإذا كانت هناك إنسانية واحدة مزعومة ، فإنها هي « قمتها » وأصل عملتها ؛ ومن ثم فإنها هي موضع التخليد ولها مكان القيادة . ومن الطريف أن الحضارة الغربية تلعب كلا اللحنين المتناقضين حين يعين لها ، وحريشا تكون فالتبها : نحن الإنسانية الواحدة ، ونحن التفرّد والتفوق الفري السحق (وعلى النموذج نفسه يلعب أصحاب صهيون على وتر الضعف الشديد إلى حد الانسحاق) وعلى وتر التفوق العرقي المذموم من قبلهم قبل غيرهم . (والذين لم يدرسوا منا التاريخ في تطور ثقافات بني الإنسان لا يدركون أنه هيهات لهم هيهات أن يقتربوا من الحضارة الغربية ، بله أن يصحبوا « مثلها » ، أو أن يصحبوا هم والحضارة الغربية ذاتا واحدة ؛ لا لأن الثقافة الغربية شيء فوق الطلقة ، بل لأنها « آخر » ثم ، وكفى .

٢ - وهم أن « العقل » واحد ، بعد كون « الإنسان » واحدا ، وأن هناك تطورا يتقدم عليه ذلك « العقل » الإنسان المزعوم ، يخطئ مشتة ولكنها ثابتة ، من خلال مختلف الثقافات الواحدة بعد الأخرى ، حتى وصل إلى أعلى تيجاته في الفكر الغربي ، بعلمه وفلسفته وقيمته . ونحن نرفض وهم هؤلاء السذج في وجود « فكر » واحد ، و « فلسفة » واحدة (ويدانها بالطبع عند اليونان آباء الغرب !) ، بل حتى « علم » واحد . إن ذلك « العقل » الإنسان المزعوم إما هو وهم كبير ، هو مجرد تصوير في الهواء ، والقائم حقا هو فكر الثقافات ؛ وهو بالضرورة متنوع وغنظ يحكم اختلاف الثقافات بالضرورة . وعلى ذلك فلا يمكن ، في الواقع والشرع معا ، وعند من يدرك أو يريد أن يدرك ، أن تأخذ ثقافة فكر ثقافة أخرى ؛ فهذا زرع لغصن غريب في جسم غريب ، وإن حدث ، ظاهريا ، فسرعان ما لفظ ، كما حدث لزرع الفلسفة اليونانية في جسم الثقافة الإسلامية ؛ فقد استمرت حيناً ، ثم لفظت ، وكان لا بد أن تلفظ . أما حين يقدر له أن يبقى إلى أجل طويل ، فلا يكون له من أثر إلا إفساد الثقافة التي يدخل عليها الفكر الغازي ، كما حدث لثقافات سكان الأمريكتين الأصليين ، وسكان أفريقيا جنوبي الصحراء ، وهوما يعني في الواقع إفناء التجمعات الحضارية ، سواء أكانت قديمة أم شجيا أم أمة . وهذا هو المصير الذي ينتظرنا ، طال الزمان أم قصر ، إذا نحن اتبنا دعوى الجهل وقصر النظر التي نحن بمصدها .

٣ - وهم « العصر » الواحد يتنا وبين الحضارة الغربية . والواقع أنه لا عصر واحد إلا بين أبناء ثقافة واحدة . وهكذا فإن الطهطاوي وغير الدين التونسي متعاصرون ، نعم ، والياقوت وصلاح عبد الصبور متعاصرون ، نعم ، وكاتب هذه الكلمات وقرؤها في فاس وفي صماء وفي بغداد متعاصرون ، نعم ، ولكن ليس بيننا معاصرة مع أعضاء الحضارة الغربية اليوم . وهل كان الطهطاوي وكارل ماركس « متعاصرين » ؟ وحتى حين يأتى سارتور إلى القاهرة ،

ويتحلقون حوله في وهم للمعاصرة الزائفة ، فلا هو سمع منهم ، ولا هم في الحق كانوا قلائد على « التفاهم » معه . وإلّا معاصروه هم ما قرؤوا وأدوروني وأدوروا فيها ومن شاكلهم . إن ذلك الذي يقع في برائن وهم « للمعاصرة » المزعومة هو ذلك الذي لم يدرس من التاريخ إلا أحداثه ، وفاته منظور والثقافات ، وأن الوقت لا يعد بحركة عقارب الساعة ، بل في إطار مرجع أهم هو الثقافة . ورب « ملأح فضاء » أمريكي أوروبي يضرب على أزرار في مركبة تبعد عن الأرض في السباه آلاف الأميال ، ويعيش معه في « اللحظة » نفسها في بعض قرانا بلعج عيش الذباب ويبيع في يومه بقروش ولا يلدري قيمة الوقت أو فضل ، إنها لا يعيشان في « العصر » نفسه ، بل في « الآن » نفسه أو اللحظة وحسب ، غمما كما كان هارون الرشيد وشارلمان : عاشا في « الوقت » نفسه وليس في « العصر » نفسه .

٧١ - وتصلر عن اعتقاد راسخ حين تقول إن نشر هذه الأوهام الخطيرة ، التي تتشرب من هم في أقصى اليمين الفكري ومن هم في أقصى اليسار ، لا يفيد إلا سيطرة الحضارة الغربية ، بل هي نفسها مصدر هذه الأوهام وهي تشرتها . ومن هنا ندرك مدى « النتيجة » الموضوعية لأجهزة الإعلام ، وكثرة غامرة من الكتب من كل لون ، والباحثين الأكاديميين في معظم الفروع . إن خطة الحضارة الغربية ، والبعض قد يسميها « المؤامرة » ، هي إلهنا العالم عن ذاتنا ، أي عن الإبداع . وأوتق وسائل هذا الإلهام هو وضع وجونا الذي ذاته موضع الخطر . يفعلون هذا في ميدان السياسة بملوالمهم المتكرر منذ ١٧٩٨م . ويحركون الخيوط من وراء الستار ليكون هذا حال كل فرد في حياته اليومية اليوم ، فيضلون الفكر عن سبيل الإبداع الذي يشترط خلوص البال وتوافر اللغة الفكرية وإمكان التركيز والتفرض . وهكذا تشابك المخلقة في الأمة إلى الفرد ، من الحرب إلى الفكر ، من الأسس إلى اليوم إلى الفند .

٧٢ - إن خطر بديل التبعية للغرب متعدد النواحي متشعبها . والتبعية ليست خطرا علينا وحسب ، لأنها نفي للذات ، بل هي خطر كذلك على الغرب ذاته ، وعلى مستقبل بني الإنسان . ذلك أن الغرب قد دخل منذ عشرات السنين ، منذ حربه الكبرى الأولى التي سماها « عالمية » (١٩١٤ - ١٩١٨ م) ، في مرحلة التحلل ، بعد أن بدأ في الإغيار منذ لحظة وصوله نفسها إلى قمته العظمى ، مع طرح الصناعة في استجئار . والثورة السياسية الفرنسية في ١٧٨٩م ، ومع جونه ويتهون وهيجل في ألمانيا . ويجب أن نلاحظنا قوته المادية ، اقتصادا وعسكرا ودولانا ، فصال الإمبراطورية الرومانية والدولة العثمانية في أخريتها أيلهما يذلان من لا يعرف على أن القوة للمادية لا تعنى في ذاتها الشيء الكثير . والألا ، إذا تمت للغرب السيطرة الثقافية على سكان الأرض جميعا ، فإن أولى نتائج هذا هي فقدان أصل الغرب ذاته في الانتهاء من حضارته المدبونة القتالة ، التي تعنى على الإنسان وعلى الطبيعة ، بل على ذاتها . وثانية النتائج هي تحول بني الإنسان في بنبان حضاري لن يرضى بلباس البشري إلا إلى الجنون أو الانتحار ، وتنتع فرق هذا كله من إمكان قيام « الإنسانية » الحقة ، لأول مرة ، بيننا بنو الأرض جميعا ، متساوين متساوين ، ليس لاثنتين منهم أو ثلاثة وحدهم حق التفض (« الفتوى ») للمزعوم ! إن انفلاتنا عن تبعية الغرب هو خير لنا ، وخير للغرب ذاته ، وخير لبني

الإنسان ، والأساس الوحيد لإقامة الاستاتية الحقبة .

لا شيء ، والغرب لديه كل شيء ، فخلعوا منه كل شيء ، فهو النموذج ، وهو العصر . والفعل عندنا يكشف مغالطات ذلك الموقف ، والإرادة تتخذ القرار : لن نتبع ثقافة الغرب ، وسوف ننشئ ثقافتنا ، وفي التدخل الضروري إليها فلسفتنا ، ونقل نغذ مقتضيات تلك الإرادة السامية ، فينشئ الفلسفة الجديدة ، والتنظيم الاجتماعي الجديد ، والعلاقات الاقتصادية الجديدة ، والقيم الجديدة في كل ميدان ، والروح الدينية الجديدة ، والقيم الجديدة ، والعلم الجديد ، ابتداء من مبادئ جديدة ، ويحاول في هذا كله أن يعيد خلق معنى لفة الضاد خلفا جديدا ما أمكنه ذلك ، لنتبعه عن أصلها الصحراوي ، ولتستطيع عجاوبة عالم التنظيم المعقدة ، وخطر الآلة ، وسرعة التغيرات في مختلف الميادين .

٧٧ - إن علينا في للشروع الإبداعي الأصولي (أي الفلسفي) أن نتزع عن كاهلنا مشكلات تقليدية فائرة من الأهمية الحقبة ، تنوعها الدراسات الفلسفية ، وهي كلها تنبع من خطأ وهم الفلسفة الواحدة ، وتظهر في الاستفراق في تاريخيات تسيطر عليها أساء أفلاطون وأرسطو والفارابي وابن رشد وبيكاروت وهيجل وميدجر .

وشأن المستغرق في هذه المسائل شأن ، والفرق في شبر من الماء ، حرقا بحرف . إنما يتحتم علينا أن ننسب إلى إبداعات الذات المصرية في قديمها ، حين خلقت الحضارة خلفا ، والسياسة والعين والأخلاق ، والفن ، وفي حديثها ، وإلى الأسرار المجرورية في التراث الإسلامي ، بعيدا عن أحابيل لعبة الفلاسفة أو المتخلفين الزعميين ، وكذلك ، وهل وجه لخص وأخص ، إلى أهم مشكلات المستقبل : الإنسانية

(ومن خلالها معرفة الإنسان وفعله وعلاقته بالوجود) ، والصلة مع الطبيعة ، والموقف من الآلة (وهي الخطر الأعظم لو كنتم تعلمون) ، ومشكلة صراع الأجيال ، وصراع المرأة مع الرجل . وليكن موقفنا واضحا : نحن لا نقول : أحملوا الماضي ، فإيا أبعد هذا عنا ، بل نحن نقول : لنعرف كل الماضي ، على ألق وجهه ، ولكن لنقدم ماضينا على ماضى غيرنا ، ولنبذل من نظرنا إلى ماضى ماضى الآخرين تبديلا ، ولنهتم بالمستقبل أضغاف ما نتم بالماضي .

٧٨ - وإذا نظرنا إلى ما يجب على اتجاه الإبداع الأصولي الجديد أن يتفرع لبعثه ، بعد وضع مقدمات التدخل الحضاري إلى أصولياتنا (فلسفتنا) الجديدة ، فإنه التعرض لمساكين لانغالي في بيان أهميتها الجارفة : تحديد المصطلح الفلسفي الجديد ، ناقضين عن كراهننا ضغط النموذج الغربي ، ومراجعين للمصطلح الفلسفي في لغة الضاد ، ناظرين إليه نظرنا إلى متدوع موضوعي (بصرف النظر عن أهميته التاريخية) ، ونتأحين من الألفية معصلا أصوليا جديدا قلما ، وتحديد مواقف واضحة مترتبة من المشكلة التي نسميها مشكلة « التراث المرجع » ، فحين نريد أن نبدا بما نسميه « العصر النهجي » ، تفعل ذلك نهجيا ، وعلى مستوى الصور ، ولكننا ، يشرأ ، لا يمكن أن نبدا من « صفر مطلق » حضاريا . فها التراث الذي نطلق منه ؟ إلى أي حد ؟ وعلى أي وجه ؟ ومن منظورنا القومي ، الذليل ، فإن لدينا تراثين كبيرين : التراث المصري (بتشيقاته) ، والتراث الإسلامي . وعلى مستوى الإنسانية المستقبلية ، يكون علينا تحديد ما يكون عليه أمر الموقف من تراث أهم حضارات البحر

٧٩ - من المسؤول عن خط التبعة للغرب الذي نحن فيه منذ النصف الثاني من عصر الحزب إسماعيل (١٨٦٣ - ١٨٧٩ م) ؟ أشرنا إلى مسئولية الغرب ، ولكنها مسئولية النافع في النار ، العمل على إلهاب شعلتها ، أما المسئولية الأولى والكبرى ، فهي مسئولية القادة منا . والقادة ألوان وأنواع . وسأفاج من يتوهم أن القيادة السياسية هي أهم أنواع القيادة . صحيح أنها أبرز وأظهر ، لأنها تشعر بنفسها في حجة كل يوم وعلى مستوى التحرك الذاتي للفرد بأشكال مختلفة ، ولكن الصحيح أيضا أنها في الوقت نفسه نتاج وموازاة لقيادات أخرى ، اجتماعية واقتصادية ودينية وفكرية . ونحن نقول في وضوح إن خطأ تعاطف قدر دور القيادة السياسية في المجتمع المصري الحديث ، منذ محمد علي ، يعود إلى من تركوها تعاطف حتى تظهر تلك الظاهرة المرضية التي نسميها بظاهرة « الحاكم المفكر » . ونقول في صراحة إن أصحاب الرأي بوجه عام ، والقادرين على أن يكونوا أصحاب فكر بوجه خاص ، هم في المقدمة الأولى لمن يتحمل المسئولية عن هذا الوضع المرضي ، الذي ينتهي دائما بأصحابه ويجمعهم إلى التهلكة ، كما رأينا مرة ومرتين وثلاثا وأربعاً منذ عصر محمد علي إلى العصر القريب . عمل المفكر ألا يستقبل من أداء واجباته ، وعليه التسلب بإرادة الاستقلال عن كل سلطات المجتمع ، لأنه هو في المحل الأول للمبرر عن عقل المجتمع وعن ضميره معا . وسوف نعود من بعد للإشارة إلى دور الإرادة : إرادة الاستقلال ، وإرادة الإبداع ، وهما وجهان لشيء واحد ، والشيء نفسه .

٧٤ - إن نتائج خط التبعة واضحة لا لبس فيها ، وهي تتجسد بيتنا وتشخص في معلقنا في براغيثنا التعليمية على السواء ، في ضياعنا القومي في قلاصتنا أمام الأعداء ، في تدلل مستويات كل الأشياء ، في غياب رؤية لفضنا القريب فضلا عن البعيد ، وفي كلمة واحدة : في غياب الذاتية .

٧٥ - والبيد الآخر ، الإبداع ، هو الضد الكامل للتبعة ؛ فيه تكون نحن نحن ، وننال احترام الذات أول ما ننال ، ونجننا نشارك مشاركة إيجابية وفعالية في توجيه مصائر بني الإنسان ، وتكون في النهاية قادرين على قيادة الطلب الضروري القادم : إنقاذ الإنسانية ، وفي الحضارة الغربية ذاهم ، من عدوان الحضارة الغربية ، ومن إتهامها نحو إفساد حياة كل البشر .

٧٦ - إن أول أساس يقوم عليه اتجاه الإبداع الجديد هو الإرادة وليس العقل . إن العقل حساب ؛ ولو تركنا العقل يحسب ويغارن ويفاضل إلى ما لا نهاية خلقت الكارثة ونحن نحسب ، وإنما دور العقل عندنا هو دور المهد ، ببيان التدخل الحضاري لكل فلسفة معاصرة مستتبلة ، بل للثقافة المصرية القديمة كلها ، ومركزه إدراك انبعاث الحضارة الغربية ، وتبيان البؤرة المصرية الدائمة في ذاتها وفي علاقاتها المجرورية معا . وبعد ذلك يترك للإرادة تحديد الهدف . والهدف هو التجديد الشامل ، وتقديم قيم جديدة لمصر ووفقها على الطريق ، والإنسانية الجديدة من بعد . أما دور العقل فيصبح المفسد لتلك الإرادة . إن بعض المبررين عن « العقل » الواحد للزعم يقولون : ماذا ليكم من علم ومن فن ومن صناعة ومن زراعة ومن تنظيم ؟

للتوسط وما تولد منها ، من ناحية ، ومن تراث حضارات جنوب آسيا وشرقها ، من ناحية أخرى .

٧٩- ومن نافذة القول أن وضع العقول على خط اتجاه الإبداع التفاضلي والأصولي الجديد يتطلب : من بين ما يتطلب :

— تعديل برامج التعليم وطرقه تعديلًا جذريًا .

— تغيير برامج الجامعات وهيئات البحوث من برامج تتمركز على المنظور الغربي إلى أخرى محورها الذات القومية .

— التهيئة المادية لأدوات المعرفة والبحث .

— تنمية الطليعة الإبداعية بشريا تنمية قصدية .

ولا نستطيع التفصيل في هذا كله في هذا المجال .

ومن المهم - جوهريا - أن تنمي اتجاهات نفسية وعقلية تحمل على الاتجاهات القائمة ، التي تتمحور حول فكرة « اليهودية » في كل شيء . وهذه بعض إشارات إلى اتجاهات جديدة تتمحور حول الحرية ، ومن ثم الإبداع :

— النظر إلى الواقع من أمام وباعين مفتوحة .

— الروح النقدية .

— روح المثابرة في إطار النفس الطويل .

— احترام المعرفة لذاتها والنظر إلى قوة الفكر بوصفها سلطة فوق كل السلطات الاجتماعية .

— روح التضحية والإخلاص عند المشتغل بالفكر .

— مبدأ تعددية الفكر ونسبيته ومرورته .

— اتجاه إرادة التمايز مع إرادة التوافق مع الآخرين في الوقت نفسه .

ومن اليبين أن هذه الاتجاهات تمارض اتجاهات سائدة بيننا ، وهي على الضد منها تماما .

٨٠- والآن ، ماذا نريد ؟ نحن ، بوصفنا جماعة قومية ، نريد أن نحصد لأنفسنا بأنفسنا رؤية للأصول والغايات ، أي فلسفة أو أصوليات ، تحدد لنا الطريق ، بما يصنع نعمة أساسية في كل مناحي الحياة ، يجعل منها وحدة واحدة متسقة من خلال التعدد والاختلاف . وبعبارة أخرى ينبغي على الإبداع الفلسفي المصري أن يقدم لمصر خطة الحضارة التي لم تقدم إلى اليوم في جسم ووضوح وتفصيل ، ومن خلال هذا أن يبني « تكوين الجماعة القومية الأعم لكل الناطقين بالعربية ، ومن بعد هذا كله أن يبني « للحضارة الإنسانية حقا .

إننا نريد الكرامة لا الخضوع ؛ الذاتية لا التبعية ؛ الأمن والقوة لا الضعف والضياع ؛ القناعة لا الانقياد ؛ السيادة لا العبودية ؛ أن نكون أنفسنا ؛ أن نسهم في إنقاذ العالم . ولن يتوافر هذا كله أوشىء منه إلا بفلسفة (أصوليات) إبداعية تعرف كل شيء وكل الآخرين ، ولكنها تكون منا ، وتحدث بلسنتنا ، ومن أجل أهدافنا . إن بداية كل خطوة هو وضوح الأصوليات ، ولن يقدم أصولياتنا الجديدة إلا الأحرار من كل تسمية أيا كان مصدرها .

الهوامش

(٢) انظر مقدمة ترجمتنا لكتاب « الطبيعة والإغريق » ، تأليف إرنين شروينجر ، مجموعة الآلاف كتاب ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٧ .

(١) نقصد دراسة الأستاذ الدكتور عثمان أمين بعنوان : « ذلك الفكر المصري » وهي أولى وأدق دراسة عن فكر الشيخ محمد عبده ، بصرف النظر عن الوقت من تأليفها لذلك الفكر ونصوصه .

جماليات الإبداع العربي

عفيف بهنسي

إن كتب تاريخ الفن العربي الإسلامي قد أصبحت غنية بالدراسات الأثرية والتاريخية والوصفية لأبواب الفن الإسلامي ، ولكن هذه الكتب لم تتحدث إلا قليلا عن الحلفية الفلسفية الجمالية لهذا الفن . ونحن نعتقد أنه من الظلم والخطأ أن ينظر إلى هذا الفن وغيره من الفنون في العالم ، على أساس مفهوم الجمال الذي وضعه الغرب عند كانت أو هيجل أو بوجارتن ، وأنه لا بد من توضيح مفهوم هذا الفن من خلال فلسفة جمالية عربية . وكنا قد باعنا إلى ذلك منذ زمن ، إلا أن بناء هذه الفلسفة لا يمكن أن يتم من طرف واحد ، ولابد من إسهامات مستمرة لإغناء هذا الموضوع المهم .

لقد قام ألكسندر بايادوبولو بإسهام مهم في مجال تحليل المنظور الفولبي في فن المنمنمات ، وقام أوليج جرابار بتحليل رائع للمرقش العربي ، وأصبحت لدينا مصادر مهمة لفلسفة الفن العربي الإسلامي ؛ هذه الفلسفة التي نريد لها أن تظهر على شكل علم جمال له هيكل يستوعب عناصر جميع المسائل التي تدخل تحت هذا العلم ؛ وذلك لكي تتمكن من تحديد واقع الفن العربي الإسلامي ، وتحديد ملامحه وشخصيته .

الحضارة والوحدانية :

عندما نتحدث عن الفن العربي الإسلامي فإننا لا نستطيع أن نفصل بين أشكال الحضارة العربية الإسلامية ، والفن والسياسة والاقتصاد والمجتمع والفلسفة ؛ وذلك لأن هذه الحضارة تتميز بطابع مستقل لا يرتبطها بضمير الوجود ؛ وهو الواحد البديء والمطلق .

إن الوحدانية قد حدثت ملامح الحضارة العربية الإسلامية بجميع أشكالها . لقد كان الواحد البديء ، هو المثل الأعلى المطلق ، وهو السر الكبير الذي يسمى الإنسان بـ"سبحر" لكي يلاقيه ، وليحقق كشفا حضاريا ؛ فالحضارة هي سياق للكشف عن ما هو جديد وطارف .

ولكن المثل الأعلى المطلق ، وهو الله ، قد سر تفسيرات جعلته أقرب إلى التشخيص ، وقربه من مفهوم الوثن الذي يعبد ، في حالة من حالات الاستلاب الكامل . وقد أخذت هذه التفسيرات شكل النظرية والأيدولوجيا ؛ وهكذا تعرضت الوحدانية لسوء الفهم ؛ لأن النظرية حلت محل المثل الأعلى ، وحل الانتباه على السعي إلى الكشف

عن السر ؛ ذلك السعي الذي هو الفعل الحضاري . وتبارى النقاد في اتهام الوحدانية على أنها الانتباه إلى نظرية متبعية . وقالوا إنها نزعة مثالية تبعد الإنسان عن العمل والتقدم ، وقالوا إنها نزعة متغلقة لا تفسح المجال للبحث والإبداع .

وهكذا فسرت مظاهر الحضارة العربية من خلال فهم خاطيء للممثل الأعلى الذي هو الله ، ومن خلال الاختلاف الكامن بين النظريات ، أو ما يسمى بالديانات والطوائف .

المثل الأعلى وجمالية الفن العربي الإسلامي

إن كل فن من الفنون التي تنتمي إلى حضارات عظمى في التاريخ ، لابد أن تقوم على جمالية متميزة تكونت بحسب المفهوم المتميز للكون والوجود .

وفي الفن العربي الإسلامي فإن (الوحدانية) هي المفهوم المتميز الذي نشأت عنه الحضارة .

فالله هو الواحد البديء الذي ليس كمثل شيء ؛ وهو المطلق في

القديم ، والمطلق في القدرة ، والمطلق في النموذج ؛ وهو للمجرد الذي لا يحد زمان أو مكان ولا يسمه ، ولا تحده ملامح أو صفات ؛ فهو كل شيء وليس بشيء ، وهو كل أحد وليس بأحد ، وهو كل كلمة وليس بكلمة .

إن هذا المثل المطلق الذي لا يمكن إدراكه أو تخيله هو مع ذلك صيغة الإنسان المطلق الروحي ، الذي يريد أن لا يحبه كصمم ، بل أن يعيش فيه كونا وطبيعة ومفهوما ، لكي يتخلل الممكن والواقع على شاكلة هذا المطلق الأمل .

والفن العري الإسلامي إنما هو إبداع على شاكلة هذا المطلق . ويبنى هذا المثل الأمل المطلق معيارا لقيمة هذا الإبداع . وهكذا يتصل الواقع المبدع بالمثل الأعلى ويقاس بقياسه ، ونحكم على عمل فن ما ، بأنه جمالي أو غير جمالي ، من خلال ارتباطه بهذا المثل أو عدم ارتباطه .

إن هذه النتيجة تدفعنا إلى التوسع في فلسفة هذا المثل الأمل من خلال الفن . وتعتبر آخر التوسع في البحث عن جمالية الفن العري الإسلامي من خلال المثل الأمل (الواحد) .

ولابد أن نستقرئ أسس هذه الجمالية استقراء ، لا أن نطبقها تطبيقا ، فالفن العري الإسلامي لم يكن تطبيقا لتعاليم وإجتهادات عديدة ، بل كان مظهرًا من مظاهر الفعل الحضاري الذي تم إنجازه في طريق تحقيق المثل الأمل .

وحراسة هذا الفن تبدأ من المفهوم الأساسي وليس من النظرية والمذهب . فإذا كان ارتباط الإبداع بالمطلق أمراً أساسياً ، فإن أثر هذا الإبداع يبقى أمراً نسبياً . ولكن فهمه أو تدلوه لا يتم إلا من خلال المطلق وليس من خلال النسبي . وبذلك يكون القياس المشترك بين المبدع والتلقون هو المثل الأعلى المطلق ؛ فمثل الأعلى المطلق يربط بين الذات وهي نسبية ، والأثر وهو نسبي كذلك . ومبرارة أخرى ، فإن المطلق وهو الله ، بما هو قيمة روحية عالية ، هو الذي يربط بين الملقى الكائنات الفاعل ، وبين الملقى الأثر المقعول ، وما هنا تتجلى في الفن العري جدلية قوية بين الروحي والمادي ، بين المطلق والنسبي . وهي جدلية تظل أساساً في التلقون والحكم الجماليين معاً .

ولأن المثل الأمل هو الضمير المطلق ، فإنه يصبح مقياساً قديماً وجامعاً معاً ، وللملك عاشق الفن العري الإسلامي في مناسخ مجتمع منسجم ، وكان ذاتاً اجتماعياً لكل الطبقات ، ولم يكن فن طبقة دون أخرى أو فئة دون أخرى ، بل كان فن الناس جميعاً في العالم الإسلامي على اختلاف سياساته ومذاهبه ومواقفه ؛ ومن هنا جاءت وحدة شخصيته وخصائصه برغم تنوعه وغناه .

الحمدس والمثل الأعلى

يقوم الإبداع الفني والتلقون الجمالي كلاهما على الحمدس ؛ أي أن عبارة الفن ليست عملاً عقلياً صرفاً كما أنها ليست حساً صرفاً . فنحن لا ندرك العمل الفني إدراكاً ، ولا نحسه إحساساً ، وإنما ندركه وحيًا ؛ وهذا ما يمكن أن يسمى (الحمدس) . فليس من السهل أن نحلل آلية الإبداع تحليلًا منطقيًا كما نفعل عندما نحلل آلية العمل

المادي ، أو أن نحللها من خلال اللاشعور أو الحس الداخلي كما نحلل الأحلام .

إن آلية الحمدس هذه هي أمر طبيعي ؛ لأننا في الفن لا ننظر إلى العمل الفني من خلال الواقع ، بل من خلال المثل الأعلى الذي نعيشه في أعمالنا ونصير إليه دأبًا . إن المثل الأعلى في العقيدة الإسلامية هو قطب أساسي تغلغل في أعماق فلسفتنا وعاداتنا ، وكوّن بنية الحضارة التي اتخذت شكلًا موحدًا وتمتيزًا . ثم كان هذا المثل الأعلى هو المحور الأساسي الذي قام الفن الإسلامي على شاكلته ، على نحو دفع إلى الذهاب إلى أن غياب التشبيه الكامل في التصوير إنما يعود إلى الاعتقاد بأن تصوير الأشياء ليس هو المقصود ، وإنما المقصود هو تصوير ضميرها . وكذلك فإن تركيز الأشكال في الفن الإسلامي يفسر بنقل معنى المثل الأعلى في خيال الرسام . أما العمارة فإن ما كان يسمى عند الرومان (هستيا) أي الرب حملي البيت ، ترى له صورة أخرى أكثر عمقا في شكل عمارة البيت التي تعبر تعبيراً تاماً عن أنه بيت الله . وليست عبارة (الملك لله) التي تملأ واجهات أكثر البيوت عبارة بلا معنى ؛ فالبيت هو مكان السكن الذي يتوق فيه الإنسان من (الفصل) منصرفاً إلى (التأمل) ؛ والتأمل هنا هو التمتع في أسرار المثل الأعلى ؛ هو التمتع الذي يبي (للتعلم) . ويمجد له . وهكذا فإننا ننظر إلى البيت من خلال المثل الأعلى ونقول (الملك لله) .

المثل الأعلى والأيدولوجية :

إن للمثل الأعلى في العقيدة الإسلامية يفسر الجانب الروحي والجانب المادي في الحضارة العربية والإسلامية ؛ فعمل أساسه تكون السلوك الإنساني ، وتكونت العلاقات الاجتماعية بأسرها . وكان الإيمان القطري ، أو الإيمان الواعي بالمثل الأعلى هو الأساس في بناء الإنسان ، بأحلامه وطموحاته وأخلاقه ، وبناء مجتمع في نظامه السياسي والاقتصادي ، وبناء حضارته بفنه وعمارتها وفلسفته . عل أن هذا الإيمان لم يتكون نتيجة لنظرية ما ؛ فالوحدانية ليست نظرية . وإنما هي صيغة للتعبير عن المطلق . فإذا كان الوجود هو الوجود الشخصي ، فلا بد لهذا الشخص من جوهر أو من ضمير ، وهو الذي رمز إليه بالرقم (واحد) الذي لا سابق له .

ويعد ذلك ثابن النظرية والأيدولوجيا لكي تفسر هذا الضمير وتقيم عليه بناء فلسفياً أو اجتماعياً أو فنياً . ومن هنا فإن الانتهاء الطائفي المتعصب لا يتجه إلى الأيدولوجيا ، وإنما يبقى مرتبطاً بالضمير البديهي وعنوانه لثلاثي .

المفنتح والمفنتق :

إن الارتباط بالمثل الأعلى هو ارتباط وجودي وحضاري ؛ وهو ارتباط واسع شامل ، وليس ارتباطاً وحيد الرؤية والاتجاه . ولكن النظام القمعي هو الذي يجعل من هذا الارتباط وحيد الاتجاه عندما نحل الأيدولوجيا على المثل الأعلى ؛ عندما يصبح الارتباط ذاته شكلياً سكونياً ، ونعيش على الاتكالية ، وتتحكم في ظروفنا القدرية ، فيتشكل المجتمع المتعلق . ولكن الإنسان المؤمن من حالات تحرره من النظام القمعي المتعصب يزد إلى ارتباطه المثالي ، ويكون من أثر ذلك تلك المنجزات الباهرة في مجال الفكر المتحرر ، والفن الذي يبقى بمنجاة

الحضارة التي صنعتها أيدي المبدعين لتأري الفعاليات الحضارية المختلفة .

المادية والثالية :

إذا كان الإنسان شموذا إلى المثل الأعلى المطلق ، فإن ذلك يعنى (الفعل) ولا يعنى (العطالة) . إن الارتباط بالنظرية أو الأيديولوجيا هو المثالية الطوباوية التي تجعل الفعل عاجزاً عن مجاوزة النظرية . وهكذا فإننا نرى عطالة شاملة ترافق حالات الطغيان الأيديولوجي ؛ وهذا ما يمكن أن يسمى القمع بكل معنى الكلمة .

وارتباط الإنسان بالضمير البديع يجعله في حالة « الحرية الكاملة » ولكنها حرية صعبة كما يقول الوجوديون . ويخفف من صعوبتها القدرة على تحمل مسؤولية الفعل ، أي السعي المستمر من أجل الكشف عن أسرار المثل الأعلى ؛ وهي الحالة التي يحقق فيها الإنسان الواقع على شكل (مادة) . فالواقع المادي هو — في الحقيقة — الأثر الذي يحققه الفعل البشري من خلال منظور المثل الأعلى . وهكذا لا بد من التمييز بين المثل الأعلى بما هو ضمير مبدئي للوجود ، والمثالية بوصفها عملية استلاب لصلصة النظرية .

ومرة أخرى لا بد من القول بأن المثالية هي التقيد بالأيديولوجيا، أي بالنظرية وتطبيقها . أما الارتباط بالمثل الأعلى فهو ارتباط بقيم حضارية أساسية . فمتنعاً نقول إن المثل الأعلى هو صيغة الحق المطلق والخير المطلق ، والجمال المطلق، فإن هذا يعني أن (الفعل) الحر هو الذي يصوغ الحق النسبي والخير النسبي والجمال النسبي ، ويعمل من هذه الصيغة، الواقع الذي يتعامل من خلاله يومياً .

فلماذا هي المثل الأعلى وقد تحقق نتيجة (الفعل) . وما دام الفعل حراً ، فإن المادة تتكون في حالة ارتقاء ومجازة مستمرة . ومن هنا كانت الجدلية بين المثل الأعلى والمادة-جدلية حضارية تقدمية .

من تأثير « النظام » العتيق ، فمير عن افتتاح وليس عن انغلاق . ويتجلى ذلك الانفتاح في جميع أشكال الفن ، في الرقش العربي والتصوير التشبيهي ، والعمارة ، والعمارة بصيغة عامة .

ففي الرقش لا نجد حدا لاشتغالات الأشكال النجمية ، كما لا نجد حدا لتولود الأشكال النباتية في التوريفات . فالشكل هنا لا يأخذ بعداً متنها بل مستمراً ؛ فهو مفتوح على أشكال لا حصر لها . أما الرقش الواقعي فهو فن منه ، لأنه لا يمكن أن يكون شيئاً آخر أكثر من الواقع المحدد والمتشهي بذاته .

كذلك التصوير التشبيهي في الفن الإسلامي ، فهو غير منه ، وهامش السر فيه كبير ، وينفتح الخيال فيه على أفق لا يتحكم فيها الفنان ، وينترك المجال فيها إلى المتذوق نفسه .

وفي العمارة فإن افتتاح الملل على فناء داخل ليس أمراً من قبيل الانغلاق على الذات ، بل هو تمير عن الارتباط بالملأ الأعلى . إن عالم الإنسان المحصور والمفتوح نحو صبراته ، إنما يتضح من خلال هذا الاستغلال الذي يحققه المسكن مبتعداً بساكنه عن أي تأثيرات أو ضغوط خارجية ، لكي يعيش بمرجوده مع المثل الأعلى . فليس المسكن هو وعاء العزلة والانغلاق على الذات ، بل هو قناة العودة إلى الذات من أجل الوجود مع المطلق ، مع الله .

والمدينة العربية الإسلامية بتلاهما السكنى لا تعنى الانغلاق ؛ إنها محمية بأسوار وأبواب — بلاشك — على أمن السكان ، وليس لكي تعزلهم عن العالم الخارجي . وهي مدينة ذات طرقات ضيقة لكي تخدم الأواصر الاجتماعية القومية ، وليس لكي تحل دون تواصل السكان .

وقد تكونت المدينة محيطة بالمسجد ؛ مكان التقاء المؤمنين ؛ وبيت الله الذي تتلاقى فيه الضمائر مع الضمير البديع الواحد .

وحول المسجد تقوم المدارس وبيوت الحكمة والمشافى ؛ وهي مراكز

جدلية الجنون والإبداع

يحيى الخراوى

تقديم : تقدم هذه الدراسة مستويين من الجدل فيما يتعلق بالإبداع : الأول بين المعرفة البدائية والمعرفة العلمية ؛ والثاني بين المراحل الأولى (وفي النادر : التالية) من الإبداع ، والجنون . وهي تقدم الإبداع والجنون بوصفهما حالتين من حالات الوجود ، في مقابل حالة « العادية » ، بما يسمح برؤية التبادل الحتمى من ناحية ، والتفاعل المحتمل من ناحية أخرى ، حيث تختلف علاقة الإبداع بالجنون : من التشابه المتطابق (قبل التميز إلى أيهما) إلى السلب أو الإبعاد أو التناقض الجدل . ومن خلال تنوع هذه العلاقات فإن ثمة تفرقة واجبة الإيضاح بين حالة الإبداع (بما في ذلك الإبداع الحيوى) ، ونتائج الإبداع في أعمال خارجة عن ذات المبدع في صورة تشكيلات مسجلة قابلة - في حد ذاتها - للتداول والنظر .

هذا ، فضلاً عما انتهت إليه الدراسة من ضرورة التمييز بين مستويات الإبداع وتشوّهاته ، حيث بينت الفروق المهمة بين كل من الإبداع الفائق ، والإبداع البديل ، والإبداع الناقص ، والإبداع المخطط (اللا إبداع) ، والإبداع المزيف ، إن صح التعبير ، مع ما يقابلها من مستويات الجنون ، والاضطراب العقلي ، وكذلك مع مستويات الإيقاع الحيوى والتغير النوعى (تغير النوع) . وأخيراً فقد أشارت الدراسة إلى بعض مجالات التطبيق في علاج الجنون وتشخيصه ، وتطور اللغة ، ومشكلة الحداثة في الشعر ، والإبداع الذاتي (القصوى) .

- ١ -

« الإنشائي » من الوجود البشرى ، على نحو نتج عنه تضخم في ناحية سطحية من الظاهرة البشرية دون سائر كليتها ؛ تضخم يكاد يهدد بالانقراض^(١) . وقد ترتب على ذلك أمران : الأول ؛ أن الإنسان في محاولته لتحقيق التوازن بترجيح « الجانب الآخر » من الوجود ، ليكتمل ، أصبح عليه أن يصالح نفسه ليخترق ما أحاطها به من قيود (كمية ، مفترية) ؛ وثانيها أن يصارحها صراحة مهبطاً بالإخفاق ؛ نظراً لتضخم هذا الانحراف الجزئى المصقول .

وما زالت قضية علاقة الجنون بالإبداع تمثل تحدياً للرعى البشرى . وقد بلغ الأمر من المخطط والتسوّل ما يحتاج إلى مواجهة صعبة ، تعيد ترتيب المداخل والمراحل حتى تضخم بعض للعالم ، سواء بالنسبة لاحتمالات التشابه والخلاف ، أو بالنسبة لنوعية التفاعل ، أو بالنسبة لمخاطر الخلط والتداخل .

وهذا هو بعض هدف هذه الدراسة .

ونحن لا نعرف تعميدهاً كيف حل تاريخ التطور الحيوى هذه المشكلة المتخلية ، ولكننا نرجح أن انقضاء ما قبل الإنسان لهذا النوع من الرعى المتخلل ، قد جعل قوانين الحياة أقرب إلى التوازن الكلى ، على نحو شقيق القوة الواجب اجتيازها عند كل فقرة نوعية . ثم إن

ذلك بأنّه منذ أصيب الكائن البشرى بمحنة « الرعى »^(٢) ومستورته ، فتصور أنه امتلك وسائل تخطيط مستقبله ، وراح يتدخل في مسيرة حياته ، فمصدر نوعه ، تدخلوا عشوائياً غير متظم . ومن ذلك أنه تزايد ترجيحه ، وسخطى عملاقة ، لذلك الجانب الكمى

٢ - تحديد مفاهيم :

وقبل أن نطرح رؤيتنا في تناول هذه القضية ، يجدر بنا أن نحاول تحديد مفاهيم كل من الإبداع والجنون ، ولو بشكل تقريبي ، أو بصورة مبسطة قابلة للتعميل من خلال تطور الدراسة وبعد انتهائها ؛ فبالرغم من أن مفهوم كل من الجنون والإبداع يكاد يكون من الشروع بحيث يبدو لكنه لا يحتاج إلى تحديد أصلا ، ينشأ الاقتراب الأكثر حرصا بتدقيق ذلك .

فالجنون لم يستقر الأطباء المختصون أنفسهم على وصفه أو تقسيمه إلى فئات متفق عليها اتفاقا تاما ، فضلا عن تحديد أسبابه أو أبعاده أو معانيه أو غاياته ؛ فكيف يكون الحال عند الأدباء والنقاد ، ناهيك عن المثقف العام ، لا سيما أنه لفظ يستعمل في هذه المجالات استعمالا متواترا أفضاضا ؟

والراجع لاستعمال الأطباء (المختصين) للفظ الجنون ، لا ينبغي أن يرضى بتعريف وصين مهيا كان مثبنا في مرجع شامل ؛ إذ يجب عليه أن يتنبه تماما إلى الاستعمال والبوصى ؛ لفظ نفسه بين الأطباء أنفسهم . ثم إن لفظ الجنون هكذا Madness ليس هو اللفظ المستعمل في اللغة العلمية الطبية ، حيث أحلوا محله ألفاظا أخرى مثل Psychosis ، والتهمة Dementia وما شابه ، ومع ذلك فما زال الاستعمال (الطبي) الشائع يشمل معنى : الاختلاف الشديد ، والغربة ، والاختراب ، والانسحاب الشامل من الواقع ، والتشجر الخطر ، والتأثر ، وبقياء المحاولة (التطورية المخففة) ، والموت النفسى ، والانشور السلوكي الخطر . ونحن نستعمل كل هذه الألفاظ بطريقة أو بأخرى على حسب السياق ، والموقف ، والحالة المزاجية ... !

ولا يختلف الأمر كثيرا في استعمال لفظ الجنون في مجالات أخرى . ففى مجال الأخلاق يستعمل لفظ الجنون ليشمل معاني متصلة ، مثل : العدوان الفج ، والتبذ ، والحق ، والجسارة الجسيمة ، والفتنة ، وغيرها . وفى مجال الأدب لا نجد للفظ نفسه حظا أوفر تحديدا . وقد يصل الاختلاف إلى حد التضاد ؛ فثمة الجنون/ التجاوز ، والجنون/ الحلم ، والجنون/ الوله ، والجنون/ البله ، والجنون/ السبق ، وخرق العادة^(١) ، والجنون الجمال ، والجنون/ القفزة ، والجنون/ التفتش ، ... الخ .

ويكاد يسرى على لفظ الإبداع ما يسرى على لفظ الجنون . ولكن لحسن الحظ أنه أقل تداولاً ، ومن ثم أكثر تواضعا (وإن كان في حقيقته غير ذلك) . ويحدث الخطأ والتداخل عند المثقف العام ، كما يحدث عند بعض المختصين سواء بسواء ، خصوصا عندما تستعمل ألفاظ مثل الأصالة ، والثقافة ، والخيال (وناهيك عن اللفظ الفن ، واللوحية) على أنها مترادفات للإبداع ، علما بأنه ليس كل جديد إبداعا ، كما أنه ليس كل ما سرى متطابقا على غير توقع إبداعا . وأخيرا فليس كل ما غلبت عليه صور الخيال إبداعا ؛ فقد يكون بعض هذا أو كله من مقومات الإبداع ، أو أبعاده ، لكنه ليس هو الإبداع ؛ فالإبداع الذى هو « الخلق » هو فصل أو أشمل ، وأبعد ، وأخطر .

فإذا كان هذا هو الحال ، فقد ازيم - ابتداء - أن نتقدم بتحديد مناسب

للإخفاق في طفرات تاريخ التطور الحيوى كان يعلن عن نفسه بالانقراض أساسا (أو بالتوقف مسبقا) ، كما أن النجاح كان يتمثل في الطراد الفتلالات الكيفية على نموذج تطور الحياة . لكن الإنسان بعد أن اكتسب الوعي (هذا الوعي) استطاع أن يستطلع المسيرة فيحدد مساهماتها في تشكيلات ومزيمه تعلم احتمالات النجاح ، وتشير إلى اتجاهاته ، وقد تروسم الخطوط إليه ؛ وهذا هو الإبداع (كما نعرفه - غالبا -) : نائجا ومزينا تشكيليا (مسجلا) ، كما أنه استطاع كذلك أن يستشعر التهديد بالانقراض ، على نحو أمكنه من أن يجاول الهجوم على مراحله المتوسطة فيجسدها ، في محاولة لإيقاظها ، أو تعديل مسارها ، فاكشف الجنون .

وقد زاد التحدى خطورة حين زادت الفجوة بين الجزء الكمى الطاهر الطامح من الوجود البشرى ، وسائر كليات المستويات الأخرى ؛ فأصبحت النقلة خاطرة كما ذكرنا ، وأصبح تحقيق الإبداع على هذا المستوى مرتبطا ارتباطا تاما بتهديد الجنون ، وكان الإنسان بهذا الوعي المتدخل قد حول القضية الحيوية لحركة الحياة من إما أن نتطور أو نتفرض ، إلى « إما أن نبدع أو نبتن » .

فكيف أسهم الوعي البشرى - حيلنا - في محاولة تحقيق توازن ما ، بقلل الفجوة ، أو يبرجح الكفة ؟

كان من البدعى أن تنشأ حركة مواجهة تحاول أن تحقق توازنا بشكل أو بآخر ، فظهرت أطروحات مضادة منذ نهاية الحرب العالمية الأولى حتى استشرت في الأربعينيات إلى السبعينيات ، وذلك منذ بداية الحركة المناهضة للفظ النفسى Antipsychiatry^(٢) (والمبررة^(٣) للحسون ضمنا) ؛ إلى بعض أشكال الأوسوماتية في التمسر^(٤) (وما شابه) ، مارلين يبيش التجمعات السياسية للثائرة ، والصراخات الاجتماعية الطفولية والكوصية المجهضة . وقد أخفق أغلبها أمام اختبار الزمن ، وكاد هذا الإخفاق يصبح مبررا لثماني اعتبار الإنسان نتيجة لاستمرار تواصل ميله الكمى المتضخم . وفى محاولة أخرى توارثت أشكال الإبداع التفرغى (والتسكين) ، والإبداع الجمالى (والتجميل) ، وما شابه ، على نحو لئى وظيفية نوازنية تهديئية ، لكنها غير كافية ، بل لعلها أجلت المواجهة أو كانت تعطل المسيرة .

وهكذا أصبحت الحاجة ماسة إلى أطروحة مُحكمة (لا عكسية ولا بدئية) تستوعب التفتيش لتتحقق التوازن الحركى الجليل الدافع لاستمرار المسيرة واضطراد التطور ؛ وهو ما يمكن أن يسمى الإبداع الجليل (الفائق) ، الذى يمكنه أن يجتوئ المكاسب البشرية الكمية المتعدية بوصفها أدوات ، ليخدم بها كآلية الوجود البشرى ، من أجل استمرار بحركته المتنامية . غير أن هذا النوع من الإبداع ، مع هذه الفجوة الناتجة عن قرط الاغتراب ، قد بدأ نوعا خطرا مهلهذا وصعبا ومُرعبا ؛ ذلك بأنه يستلزم المخاطرة بإحياء القديم : الأثرى ، والطفل ، والعص ، والدائى ، دون أى ضمان لعدم غلبته أو التوقف عنه ، بمعنى أنه لئى يكون إبداعا على هذا المستوى ، فلا بد أن يفتقر مرحلة الجنون . وقد ترتب على ذلك ، وعلى الخوف من ذلك ، أن ظهرت أشكال مجبضة ومخاطلة ، تحتاج دائما إلى نقد مشول ومواكب ، وإلى إيضاح قاصح ومُقَرر .

وهذا بعض اتجاه هذه الدراسة .

لهذين اللغتين كما مستعملهما في حديثنا عن الجدلية المحتملة فيها بينهما ، وليكن هذا التحديد هو المدخل التقريبي كما نقتضيه عليه :

١ - ٢

فالجنون - هنا - قد يعني معنيين أساسيين مختلفين ، بحيث تختلف علاقة الجنون بالإبداع باختلاف استعمال كل منهما ، فالجنون قد يعني ، أولا ، العملية التي يتفكك بها الكيان البشري ، تركيا وسلوكا بلا اتجاه واع بدياية - يتفكك إلى وحدانيته الأولية (ومادونيا) ؛ إذ تنشط صراحة - وفي وساد الوعي القائم نفسه - بعض مستويات الوجود الكائنة وعقوباتها ، متفككة ، ومعرضة ، ومُباعدة للمستوى الغالب ظاهرا في السلوك اليومي للمعتاد ؛ كما قد يعني الجنون ، ثانيا ، النتائج الانهزامية للتهدم ، أو الساكن ، أو النسحب ، هذه العملية بعد إنخفافها ، على نحو يرتبب عليه حالة من التفتيش المستمر ، أو الإعاقة ، أو الانسحاب ، أو من كل ذلك . وهذا الوصف إنما ينطبق على جنون الفصام على وجه التحديد ، حيث عُد أغلب أنواع الجنون الأخرى تنوعت مرحلة بديلة ؛ فهي إما تظهر للمحد من عُملَى مشروع الفصام حتى غايته القصوى ؛ ألا وهي الكهوس الحفامد ، أو الموت للنفس .

وسوف يكون هذا النوع - الفصام - في تناثره الحركي هو المقصود بلفظ الجنون طوال أغلب مراحل الدراسة (١).

٣ - ٢

وعلى الجانب الآخر ، فإن مفهوم الإبداع قد يعني ، أولا ، العملية التي تتمتع فيها المفاهيم والكيانات التي كانت ثابتة ساكنة نسبيا ، بما في ذلك التركيب الجوهري للفرد ، بحيث تستعيد وحدانيته الأولية ومستوياتها الكائنة (ومادونيا) المرونة ؛ إذ تكتسب الشئ من جديد بما يحكمها من حركية التوجه إلى التأليف الواحد يخلق كل أكبر ، مختلف نوعيا ومجاوز دلتها . كما قد يعني الإبداع ، ثانيا ، ذلك الناتج الولائي لهذه العملية بعد نجاحها ، الذي يمثل أساسا (على حسب الشائع المتواتر) في ظهور شكل رمزي ، أو وجود نوعي ، يعين ولادة تنظيم أرقى ، يجعل قدرة الاستمرار بمرحلة من الاستقرار المرحليين ، حتى تأتى الانقاعة جديدة ، تنبئ بنبلة نوعية جديدة ، وهكذا .

وموضوع هذه الدراسة يتزايد تعلقه بالمعنيين الأولين لكل من مفهومي الجنون والإبداع ، أي أننا سنهتم في معظم الوقت بالعملية أكثر من اهتمامنا بالنتائج ؛ وذلك فيما يتعلق بالملاءة الجدلية ؛ إذ هي حركية بالضرورة ، بما يشمل ما هو تفكك ، وتحريك ، وتوجيه ، وتنشيط ، ومجاوزة ، وتوليف ، وكل ذلك حلة حركية يجرى في اتجاه ضام عُمرى .

٣ - الوحدات الأولية :

وما دنا نتحدث عن عملية وعملية ، وعن تفكيك ، وتحريك ، وتنشيط . . . إلخ ، فلا بد من أن نضمن هذه الملتفة المشتركة لتزداد تفرقا لتلك الوحدات الأولية (من مادة الإبداع - وشططا الجنون) - نتعرفها بتفصيل نسي هنا ، نظرا لأنه ينلر الوقوف عندما مدة كلفية في الدراسات التقليدية للطهارتين .

وسيكون مدخلنا إلى هذه الوحدات الأولية من خلال عمولة ترف

الجانب الآخر كما هو معرفة بشرية ، متجنبا ما أمكن استعمال لغة التحليل النفسي ، حيث إن مدخلنا إلى هذه الدراسة هو مدخل « معرفي » ، يتم أساسا بنسبويات للمعرفة البشرية المختلفة وأشكالها . وعلينا أن نتذكر ابتداء أن الشائع الأعم في دراسات التفكير والذاكرة وما إليها هو دراسة المستوى الفاعلي (٢) المطلق المعادى دون غيره ، وهذا سَخرُ بديلة لخدمة نوع الوجود الكمي السائد ، وهو الوجود المترتب الذي أشرنا إليه منذ قليل . وما أن كلا من الإبداع والجنون هو عمولة لتقص هذا النوع من الوجود ، أملا في استعادة توازن ما ، كان لزاما علينا أن ننظر في الوسائل والمستويات المعرفية الأخرى ؛ وهي الوسائل المهمة عمدا ، والمستتارة قطعا في حركية الإبداع غترقا الجنون . ومن هنا نمود فنقول بصفة بديئية . « إن الإبداع - غترقا الجنون - هو عملية معرفية فائقة ؛ إذ هو كشف لكئون ، وبسط لكائن ، وتخليق لتسركيب ، وتوليف لبديئية ، من خلال تنشيط مستويات معرفية متصلة وتفاعلهما ، نعرف أحدهما معرفة تكباد تطغى على ما سواهما ، ثم نجعل ، بل نتجاهل ، المستويات الأخرى . فإنا تلك المستويات المعرفية الأخرى التي طال إهمالها نتيجة للزعم بأنه من المستطاع الاستغناء عنها ، أو بتعبير أدق ، بضرورة كبتها ؟

يطلق على تلك المعرفة « الأخرى » أساءة عدة مثل : المعرفة البدائية ، أو غير الناضجة ، أو المُفَكَّلة ، أو القديمة ، أو اللاتمتيزة ، أو العيانية ، أو الأسطورية ، إلى غير ذلك (٣) . وقد أكد فرويد أهمية هذه العمليات الكهوسية ، أو العمليات الأولية كما أسماها (٤) ، التي تصد بميزة لكل من الأحلام ، والفصام ، والمجمعات البدائية ، والطفولة المبكرة . وقد أشار كذلك إلى أهميتها في عمليات الإبداع ، لكنه لم يقل في إمكانية قيامها مستقلة بعملية الإبداع حتى نجاحها ، كما فعل بعض تابعيه . وقد اتبته أغلب الباحثين إلى معارضة ذلك الاتجاه الذي يُعَلِّم على قيمة اللاشعور في عملية الإبداع ، على أساس أن العملية الإبداعية هي الولاف الأعلى لكل من العمليات الأولية ، والعمليات الثانوية . وقد اقترح سيلفانو أرفي أسما لهذا الولاف الأعلى الذي يشمل العمليتين معا ، أطلق عليه اسم العمليات الثالثة (٥) ، مؤكدا ، مع غيره ، أن الإبداع لا بد أن ينصف بالإحاطة ، والتكيف ، واحتواء الواقع ، والحوار معه ، من حيث إنه درجة فائقة من التكامل .

فهذا هو مستوى الجدلية التي نتاجها الإبداع ؛ جدلية بين ما هو بدائي (كل ، أول ، مدغم . . .) وما هو منطقي (تسلسل ، مفاهيمي ، ثانوي . . .) . فهل ثمة مستوى جدلي آخر بين نتائج هذه الجدلية فيما هو إبداع في أي مرحلة من المراحل ، ونتائج عملية مقابلة (رغم عُملَيها) هو الجنون ؟ ولكن يجدر بنا أن نؤجل الإجابة عن هذا السؤال إلى مرحلة لاحقة من الدراسة ؛ ولنتقدم خطوة أعمق في هذا المستوى الأول ، لتندرس من منطلق معرفي - كما ذكرنا - ذلك المستوى المعرفي البدائي الأساسي للشاركة - المباشرة أو غير المباشرة - في مسار العملية الإبداعية في كل مراحلها .

ولسوف نستند في هذه النقطة أساسا (وليس نهائيا) إلى فكر « سيلفانو أرفي » ، لاله من باع في دراسة كل من الفصام (٦) والنمو النفسي والتطور (٧) ، ثم بما أسهم به فيها هو تنظير لطبيعية الإبداع

كان عليه أن يسلك السبيل الأصعب إلى ما هو إبداع . ويعترف أريفي أنه في مرحلة معلوماتنا الحالية لا يمكن الحصول على دليل يمكن من طريقه إثبات وجود ماهو «مكد» . لذلك فهو يقر بأن هذا المفهوم سوف يظل إلى أمد طويل بعيدا عن مجال التناول العلمي ، ولكن أريفي يشير إلى دلالات غير مباشرة على وجود هذا المستوى المكثدي من المعرفة فيما نضفه أحيانا بلقاء مثل «الحواء العلم» ، أو «التوجه» ، أو «الحيرة الكلية» ، أو ما أطلق عليه فريد نيسير «الشعور المحيطي» Oceanic Feeling . ويذهب أريفي إلى أن جزءا أكبر من حياتنا المفاهيمية إنما يلتحم بشكل أو بآخر بمخالباته للمكنية ، أو يتحول إلى أشكال مكديبة غائرة . ثم يستلزم ذاهبا إلى أنه ينبغي أن نتدرج من ذلك لنقول : إن الشيء نفسه قد يصبح بالنسبة لكثير من النشاط المعرفي الذي «ينسط» (to be unfolded) فيها هو إبداع ، ذلك بأنه لا ينبغي لنا أن نصدق أن كثيرا من مظاهر حياتنا المفاهيمية التي ترتد إلى المستوى المكثدي وتترجم إليه ، إنما تفعل ذلك لمجرد أن تهرب من القلق أو العصاب أو الحظر ، فالشخص المبدع يحتاج أيضا إلى أن ينسحب من النظام الثابتة والمصممة والجامدة ، إلى مرحلة سابقة من مراحل المعرفة الضبابية المدخمة ؛ أي إلى هذا الوعاء الكبير للمليب ، الذي يطلب فيه التخليق ، وعدم التحديد ، وتوحد المراكبات ، ... مع الزمن المتبني ، الذي يتم فيه حدوث التحولات غير المتوقعة .

وكما قلنا إن تنشيط «مستوى الصورة» قد جعلها تظهر في حلم ، أو تقتحم وعي اليقظة في جبرن ، أو تحرك وعي الإبداع ، فإن تنشيط المستوى المكثدي قد يظهر في الحلم ، أو يكون أساسا للإبداع (انظر بعد) ، أو قد يبدو عرضا مرضيا في الجنون .

٤ - إيضاحات ، وتحفظات - وطبيعة التنشيط

ونحن إذ نوافق أريفي من حيث المبدأ على ما ذهب إليه من أهمية الصورة بما هي مادة أولية ، ثم أساسية المكثد بوصفه كتلة معرفية ، مدخمة وضبابية وضاضعة في آن واحد ، نتوقف قليلا ، خوفا من أن تنتقل هذه الرؤية وهذه الموافقة بطريقة تجزئية ، تختصر عملية الإبداع إلى ما يبعدنا عن مسئولية الإحاطة بها بما هي ، فنضيف بعض الإيضاحات المكتملة ، والتحفظات الواجبة ، قبل النظر في وحداتها الأولية ، وطبيعة العلاقة بينها فيما بينها ، وفي مستوياتها ، فنقول :

أولا : إن كلاً من الصورة ، والمكثد ، وسائر الوحدات المعرفية الأولية ، إنما تنشيط ، وتحرك ، وتحرك من مستوى من الوعي يمثل كلية شاملة ، ويتفاعل بهذه الكلية مع مستويات أخرى فإن المسألة أكثر تعقيدا ، وتكثفا ، في حقيقة الأمر . ومن خلال تبني المفهوم الأحدث للمبسم ، ولفعلته المعلومات على مستويات متصلة ، نستطيع أن نفهم العلاقة الوثيقة بين الإدراك الجشتالتي ، والذاكرة الكلية ، وتعدد التنظيمات البيولوجية (بنيات الوعي) ، من جهة ، ومفهوم تعدد الذات من جهة أخرى . وأهمية هذه الإطلاة هي أن هذا التعدد يمثل : أولا ، الثروة الأساسية التي يستمد منها الإبداع مادته ، وثانيا ، أن الإبداع يتجلى من هذه المستويات المتشعبة في الأحوال العادية بنية جديدة ، من خلال تألفها الجلي للشيء .

يقدم أريفي رؤيته لعملية الإبداع بوصفها تعبيراً ولائيا فائقا عن تشكيلات معرفية مضغوطة من أكثر من مصدر ومستوى للمعرفة . وهو في ذلك يؤكد أهمية المرحلة الأولية للمعرفة ، وبخاصة مرحلة «الصورة» Image ، ومرحلة سائله الاندوسيت Endocept . فهو يرى أن إطلاق سراح «الصورة» ولكي تتحرك في حرية ، هومن أولى الخطوات الدالة على إحياء مستوى المعرفة الأقدم ، كما يرى أن هذا الاندوسيت «المكد» (١٧) هو أساس المرحلة المعرفية التالية لمرحلة الصورة ، الذي يرى أريفي أنه يتشاطع الضاغط هو المحور الجوهري لعملية الإبداع .

فالصورة تتحرك في الحلم ، فإذا نجحت في مسارها هذا ، وهو الطريق الأسهل ، فقد لا يلزم إبداع أصلا ، وقد لا تنجح فتكتب فتتحول إلى مسارات بسيطة ؛ فلما أن تضغط فظهر في الوجدان الشعور بالمادي بلا استواء ولا تطوير ، فهي عندئذ المحلوسة (المربصة في المادة) ، ولما أن تتمثل في عمق الوعي ، حافزة المستويات الأدنى لاحتوائها ؛ فهي عندئذ الإبداع ؛ وذلك حين يصاحب ظهور الصورة عملية إيجابية من التخليق ، تقوم بتدعيم الصورة أو إصعافها أو إيداعها أو استعمالها بعدة طرق ؛ ذلك بأن هذه التحويرات إنما تكون في متناول الفرد القادر على استعمال مستويات مختلفة من النشاط العقل ، فيستطيع أن ينتقل من خلال ذلك جبهة وذهاباً من أعلى المستويات إلى أدناها ، لكن أريفي لا يبالغ في قيمة مجرد حضور «الصورة» في إتمام العملية الإبداعية ؛ إذ إن أهميتها ترجع أساساً إلى قدرتها على الحركة ، وبما تنجبه لأن الطاقة بالنسبة إليها تكون طاقة طليقة تنتقل بسهولة من صورة إلى أخرى (بعكس العمليات الثابتة ، حيث تظل الطاقة مرتبطة بالموضوع ارتباطاً شعورياً محتفظاً ، حامداً لحذف عدد من قبل) . حتى التخليق نفسه ، لا يمكن في ذاته أن يصنع إنتاجاً إبداعياً ؛ ولكن هذا وذلك قد يكونان نواة لعملية إبداعية تالية .

أما الجانب الأهم في العملية الإبداعية فهو ضغط المعرفة الأخرى ، التي أسماها أريفي : المعرفة المشبة Amorphous Cognition (= غير المتبلورة)^(١٨) ، التي تفضل أن نسميها للمعرفة «الضبابية (المدخمة)» ، التي تضغط لكي تظهر ، أو تضغط على أصل أن تظهر ، من خلال - ومع - غيرها من معرفة أحدث وأقندر على الحركة الخارجية والتعبير والتواصل . ذلك بأنه ليس من طبيعة المعرفة الضبابية المدخمة هذه أن تظهر بنفسها ؛ فهي نوع من المعرفة ، يتمثل في الداخل بلا تفسير مباشر له من الخارج ؛ في شكل فكرة ، أو صورة ، أو لفظ ، أو مفهوم .

وهي تتكون أساساً عما أسميناه «المكد» ، حيث إن المكثد هو تنظيم كل أولى خبرة سابقة من المدركات ، ومن آثار الذاكرة ، وصور الأشياء ، والحركات ؛ فهو خيرة كلية لا يمكن تقسيمها إلى أجزاء ، أو إحلالها في الفاظ (كما هي) ؛ وهو كل مدخّم من فكر ، وتعبير ، وانفعال ، وحس ، وفعل ؛ ومن ثم فهو في شوق دائم إلى أن يظهر بصورة أو بأخرى ؛ فإذا وجد طريقه إلى الحلم كما هو (حيث شمة أحلام كلية ، بلا انقطاع تحكي - أو لا تحكي ، تظهر بصورة مدخمة) ، أو مترجما بالحكي ، أو بالظهير (التفويض حيا) - إذا وجد المكثد طريقه إلى الحلم هكذا ، خف ضغطه قليلا أو كثيرا ، ولا

(ج) ، ومهملات طبيعية حركة العلاقة الإيقاعية الجدلية المتظمة والمنظمة للوجود البشرى ، وأخيرا (د) ، بطى الإيقاع (بما يتناسب مع سكونية موقفي حينذاك) .

٢- ثم اقتربت بعد ذلك من القضية من خلال بعد بيولوجى أعمق . ذلك بأن عدت أنظر إلى النشاط ونتائج الإبداعى من مدخل غريزة العدوان (والجس من زاوية أخرى) حيث رجحت أن النشاط إنما يحدث ليتوسع بطاقة غريزية في سعيها إلى الالتحام بالكل الأرضى والأكثر تعقيدا ؛ وهوما ينتج عنه بعد ذلك إبداع تشكيل بديل ، أو إبداع حياتى متصاعد . وقد كان احتوائى لتظرية في الغرائز في هذه المرحلة مرتبطا أساسا بجنى عن صورة جدلية ولاقية وقادرة على احتواء الغرائز دون الاكتفاء بالإبدال الأرضى (التناسى) ، الذى تجلدى فرويد في تأكيد أنه الوسيلة المثلى للتحكم في غريزة الجنس بصفة خاصة . ومن هنا استطعت أن أميز أيضا بين الإبداع البديل (بالتناسى) والإبداع الجدل المتشتمل على فعل الغريزة في أرقى درجات تكاملها ، وسواء في مجالات التواصل التابعة من حفز الجنس فالالتحام به ، أم من أصالة الإقدام المواجهى ، النابعة من جدل العدوان بالمعرفة الأحدث^(١٤) . وقد مثلت هذه المحاولات في فكرى اجتهدا مؤلما لاحتواء أكثر القوى بدائية ، في أرقى التكميلات بنائية ؛ ولكنى عجزت حتى ذلك الحين عن أن اتبين طبيعة وحدات التفاعل الأولية .

٣- ثم انتقلت خطوة في اتجاه آخر ، مقتربا من بدايات النمو النفسى من ناحية (حيث يبدأ الكائن البشرى خطواته الأولى مطروحا بين جرعات متراصة من «الآمان» و«التوحيش» معا) ، ومقتربا في الوقت نفسه - من ناحية أخرى - من تناول مسألتى الإبداع والمرض النفسى - على مستوى بذاته - من خلال حركة جدلية أكثر عمقا ، وأدق تفصيلا . فقد ميزت - في عمل نقضى مقارن بين رباعيات الخيام ، وسرور ، وجاهين^(١٥) - بين شكل ناتج الإبداع وعتوه لدى كل منهم بما يتناسب مع ترجيح جرعة الآمان أو التوحيش وطبيعة العلاقة بينهما ، وافترضت في ذلك احتمالات ثلاثة ، فرايت أن «نقص الآمان» إذا كان هو الدافع إلى الإبداع أساسا متخاضا مثل «رباعيات الخيام» ، وجعلت الاحتمال الثانى ، وهو «فرط التوحيش» ، مبررا لنوع الإبداع وعتوه كما ظهر في «المجرم الدفاعى المتلاحق» في رباعيات سرور ، وأخيرا جعلت الاحتمال الثالث ، وهو وتانسى جرمى الآمان والتوحيش ، مع غلبة الأولى ، وحركة الإيتين معا حركة نشطة دائية ، هو ما يفسر طبيعة رباعيات جاهين وتشكيلها . وقد وضعت المقابل لكل من هذه الاحتمالات الثلاثة مرضا نفسيا بذاته ، أوعده أمراض^(١٦) . وقد أشرت في هذا العمل نفسه إلى ما اعتبره «طبيعة الآمان» من أنه ليس هو المفهوم السائد بمعنى «الحب» أو «الحنان» أو «الأموه» ، لكنه «تناسب المعطاء النبع» وكما - مع الحاجة نوعا وكما - كما أكدت علاقة الإبداع بهذا «المعطاء الكافى» ، وطبيعة هذا المعطاء من كونه «معلومات» «بالمعنى الأعمق لرسائل المعنى والتواصل» منتظمة ومناسبة

وبتعبير آخر ، فإن الإبداع ينشأ أكثر من مستوى من مستويات الوعى (على أساس أن كلا منها تنظيم كامل وليس مجرد مفردات معلومات متجاورة) - ينشأ منها كمون إلى ما هى ، وفى الوقت نفسه إلى ما تتخلق منه مع غيرها من مستويات لا تتنسى تبدا^(١٧) .

ثانيا : إن مستويات الوعى بما هى تركيبة كلية شديدة التداخل ، لا تترافق تلقائيا ما هو تمدد اللوات^(١٨) ؛ فهى بنيت موازية ومتداخلة أكثر منها مترادفة أو متطابقة . ومن هذا وذاك يجدر بنا أن نتنبه إلى أن الذى ينشط ليتفاعل في جدل الإبداع ليس مجرد وحدات أولية غامضة ، مع لبنات مفاهيمية مصقولة ، بقدر ما هو مستويات وعى وفئات كلية متضاعفة في الوقت نفسه .

ثالثا : ثم تأتى قضية دافع النشاط ، فحول نستسلم لرؤية تقول إن النشاط نتيجة لفسط المعرفة الأولية الملحة للظهور ، بسبب ما أصابها - وتعاينها - من إنكار ، وكبت ، لم أن ثمة سببا آخر وطبيعة أخرى (دون إنكار هذا الضغط الملح) ؟

وهنا : لا بد أن أثبت أنى مررت بأربع مراحل إزاء هذه القضية :

١ - فقد رأيت ابتداء أن النشاط إنما يحدث في حالة أزمة الانتقال من مستوى أدنى للصحة النفسية إلى مستوى أعلى (نتيجة لإخفاق مرحلة التوازن الأدنى للصحة النفسية ، وذلك إذا استنفدت المرحلة أفراسها ، أو نهكت ، أو نتيجة لجرعة رؤية زائلة ، أو لفقد التوازن البيولوجى .. الخ)^(١٩) . هذا بالنسبة لما يحدث على مسار النمو للتصل للفرء . وقد بدأى كذلك أن أخيرة إبداع ما هو ناتج ورمزى خارجى مثبت (على فترات) هى بمثابة خبرة موقفة ، وبديلة ، فهذه الفلة الثمانية^(٢٠) ، إلا أن هذا الفرض لم يحدد طبيعة التفاعل بين أى مستوى وآخر ، بل أكد ترجيح وسيلة (قدرة) توازن على أخرى مما هو موجود أصلا منذ البداية ؛ وكان المسألة هى صراع مرحل لترجيح قدرة ما (أسلوب توازن) على أخرى (ترجيح قدرات الخلق على عقلنة الرؤية مثلا ، أو ترجيح الوسيلة الدفاعية على الوسيلة الإبداعية لتحقيق التوازن) ، وذلك دون تفاعل أو جدل أو تكامل . وكانت هذه المرحلة تصف مرحلة فكرية سكونية تأثرا - في الأغلب - بما يسمى علم النفس الإنسانى الذى يؤكد هيراريكية النمو ، وإيجابية صفات إنسانية بذاتها ، دون أن يتعمق تفاعل وحدات وجود تسمى إلى التكمال . كذلك كنت واقفا تحت تأثير غلبة فكرة «تمتية قدرات الإبداع» ، وكانت ملكات خاصة يتمتع بها كل فرد قليلا أو كثيرا . ومع ذلك فإن هذا الفرض قد أضاف بعدلين مهين : فمن ناحية أكد أن الإبداع هو احتمال قائم عند كل فرد ، أيا كان ، بعيدا عن تخصيص ملكات بذاتها لفئة بذاتها ؛ ومن ناحية أخرى أظهر كيف يكون الإبداع حياتيا في الفعل اليومى ، دون حاجة إلى تسجيله في ناتج تشكيل رمزى . ومع ذلك فقد ظلت هذه المرحلة تمثل فكرا (أ) ، بعيدا عن الأساس البيولوجى (ب) ، مغفلا الوحدات الأساسية للمعرفة البشرية وصورها التركيبية المختلفة

حركة النمو والإبداع . ويعتبر آخر فقد انتهت إلى أن ما ينتشظ تلقائيا ودوريا فيصبح مادة الإبداع الأولية ليس هو - أساسا - ما أحمل أو كبت « معرفة أولية مكتوبة - أرقى » مما لم تتح له فرصة الظهور للتعبير ، كما أنه ليس مجرد الدفع الغريزي للبحث عن احتوائه في شكل أرقى ، كما أنه لا يتعلق بالضرورة بعلم تتابى جرحى الأمان والتوجس الأولين ، وإنما هو كل ما لم يتشظ مثلا كاملا (بيولوجيا) فعجز عن أن ينمى / يلتمح في كلية النمو ، فظل قلعا ضاعطا يمتح عن فرصة جديدة مع كل تنشيط دورى نال ، ليجد مكانه الغائر في (والمتنم - ب) الكل التامى . ذلك بأن عملية الإبداع اليومى الحوى إنما هي دفع للنمو المستمر في هذا الاتجاه ، ولكنها قد لا تكون كافية لاستيعاب كل ما تنشظ (انظر بعد) ، فظهر المحاولة في صورتها التشكيلية ناعما إبداعيا في رسد الوعى القاتم ، حيث تجرى عملية الجدل فالولاف بربوز وتشكيل ملحن وسجل .

عل أن هذا لا يعنى - بدهة - أن كل من لا يعيش خبرة الوعى الظاهر نى النتائج الإبداعى تشكيلا رمزيا مسجلا ، هو مبدع حوى تلقائيا وحيا (اللهم لا عل مستوى تطور النوع ؛ وهو ما لا يمكن الجزم به) ، بل إن الأبرجس أن من لا يدع (إنتاجا وأعيا ظاهرا) هو متجدد عل المستوى الحوى ، وأبكم عل مستوى النتائج الرمزى الرسمى (انظر بعد) . كما أنه لا ينشأ أيضا أن تتصور أن تأكيد تلقائية التنشيط ونوابة الإبداع الحوى يتضمنان أى ترجيح لإلغاء دور الإرادة الفردية ، ومسئولية الرؤية ، وأرضية الجزم به ، بل أن التركيب الشخصى ؛ فبن التركيب التنشيط ، بل السعى إلى استلثته ، والمشاركة في توجيهه ، ثم تحمل مسئلة الوعى به ، والمحاولة دون إحباطه ، فالصبر عل عدم الإسراع بإجهاضه بالإضافة إلى تمهده لفصله ، فرض إرعايه ، والنهوض بقله ، فاكشف نقصه وحوار نقده - كل ذلك وغيره هو وظيفة التوجه الإبداعى الإرادى الفردى لكل مبدع عل حدة .

وهكذا انتهت إلى ما أتا فيه الآن ؛ إذ أخطو خطوة جديدة في اتجاه دراسة طبيعة التفاعل بين وحدات هذه المادة المنشطة والمنشطة ، بما يسمح بفهم بعض جدلية عمثلة بين ما هو إبداع وما هو جنون .

لكن ثمة تحذير واجب ابتداء ، يعرف كل من اقرب من هذه المنطقة فتصور إشكالية الكتابة أصلا عن الجدل ، ذلك أن « . . . الكتابة عن الديالكتيك (هى) ضده ، أوى مستوى من مستويات إشكاليته ، أو بصيغة ثالثة أقول إن هناك مسافة بين الوعى الجدل والكتابة الجدلية »^(٢٤) . وقد انتهت إلى ذلك منذ زمن^(٢٥) . وحتى هذا المتطف السابق وقتت منه موقفا يعلن أنه « . . . لا مفر من المامرة ، ولكن الكتابة عن الديالكتيك - كما قال المتطف - هى حركة في فعل الديالكتيك ذاته ، إذ هى ضده حالة كونها تكذب عنه » . لكنى رفضت أن تكون ثمة « مسافة بين الوعى الجدل والكتابة عنه . ولعل ما وصلنى هو الفرق (وليس المسافة) ، والمواجهة المتداخلة بين الوعى بالجدل والكتابة عن الجدل ؛ فالوعى لا يكون جدليا أو غير جدلى ؛ هو

(أوغير ذلك حتى العكس) : « . . . إن عدم الانتظام والتناسب في جرجعت المعلومات المؤتم والمشككة لا يتج عنه بالضرورة مرض نفسى ، بل يمكن أن ننظر في وجهه الآخر لنجده هو هو وراء ختلف أنواع الإبداع . . . »^(٢٦) .

ومن ثم جاءت هذه الختلة - بل الإضافة ، دون التنازل الكامل عما سبقها - لتعلن بدايات نظر أعمق فيها هو جدلية ، حتى إننى أشرت إلى ذلك مباشرة في ذلك العمل نفسه ، وكيف أن حركة التناوب بين الفرح والاكتئاب (في صورتها الإبداعية ، وبدوجة أقل في صورتها المرضية) ليست حركة بين قطبين متناظرين كما يبدو من ظاهر اللغة وشائع الاستعمال . . . ولكنها حركة بين نشاطين ، كلهما (وخاصة في وجهها الإبداعى) بنشأ من توازن الأمان والتوجس في حركة نشطة (أكر : وليست حركة تسوية ساكنة) . ويتأكد التطور الجدل هنا من القول بأنه « . . . لكى يسمح بهذا التجاوب الخلاق فإننا نتوقع أن تكون جرعة الأمان (مع وجود جرعة التوجس) حقيقية وعميقة ، ولى الوقت نفسه ناقصة وواعدة . . . » ، لأصل في النهاية إلى أن ثمة متبا مشركا للمرض والإبداع في حالة جاين بصفة خاصة ؛ وهو الأمان المسود بدمع التوجس ، وأن ثمة متبا أعل . . . الأمر الذى يظهر هنا في تطور اللغة ووظيفتها ، ويتأكد من منظور النوماجلد . في رباعيات جاين .

وهكذا حذت هذه المرحلة من فكرى إضافة دالة ، جاوزت « التوازن الفئرانى » ، وه الدفع الغريزى « (دون رفضها) » ، لتتحم عمق حركة « المعلومات » الناقصة وغير المستقرة وظيفتها . لكنى لم أكن بعد قد تكشفت في الطبيعة البيولوجية الأساسية في إسهامها في عمليق الإبداع والجنون .

٤ - ثم انتهت أخيرا إلى أن هذا التنشيط لمادة الإبداع لا يحتاج بالضرورة إلى مثير أصلا ، سواء كان هذا المثير هو نقله من مستوى توازن صمى أرق أو استفد أغراضه ، أو كان ضغطا من غريزة أهملت أو كبتت ، أو كان نتيجة لعدم كفاية أو توازن جرجعى الأمان والتوجس ؛ إذ وجدت أن التنشيط هو - أساسا - جزء لا يتجزأ من عملية بيولوجية مستمرة ، تحذف تلقائيا كل يوم ويلة في الدورة الليلبهارية ، بما يشمل أساسا دورات الحلم / النوم^(٢٧) ، وأن صور الإبداع تختلف باختلاف النتائج . ومن ثم فإن الإبداع هو دورة حياتية طبيعية لها صور مختلفة ، ليس أقلها إبداع الشخص العادى الذى يبدو في صورة استمرار لسلاسة مرفوة وجوده المتصاعد ، والذى يصب في اطراد سلسلة نوعه .

وقد ارتبطت هذه الختلة الأخيرة برفض التمييز الطبقي لمن هو مبدع من ناحية ، ورفض تصور صدور الإبداع من قدرات خاصة متميزة من ناحية أخرى ؛ ذلك لأن الإبداع - من منظور الإيقاع الحوى - ليس إلا ناعما طبيعيا لدورات حياتية منتظمة ومطرودة وحتمية للحركة البيولوجية المتناوبة للتفاعلة أبدا . ومن خلال ذلك تبين أن دور فيض المعلومات ناقصة التمثيل ، وكذا دور تنشيط الدوات الكامنة ، ثم دور تحريك مستويات الوعى في

(هكذا) قد يكون نتيجة لمحاولة ضمنية ، هي أن أواكب المريض بما أحدثت في من تشييط ، إلى ما عجز عنه من وصف ؛ فقد رُحِتْ أقمص مريض الفصلي وهو يبحث عن اللفظ الذي يترجم صرخته أو استنكته ، فلا يجد لفظاً قادراً يستطيع أن يمتدحوا المشاعر الشطة اللا متميزة ، ولا يأمل في أن يجد من يسمح له - صامتاً - فيقبل عجزه هذا بوصفه لغة حقيقية ، حتى لو لم تثل في اللفظ :

« أحكي في صمت عن شيء لا يُحكي
عن إحساس ليس له اسم
إحساس يفقد معناه
إن سكن اللفظ الميت »

وكان المسألة ليست مجرد عجز عن التلطف ، وإنما هي - ضمناً - رفض لذلك ؛ إذ يظهر أن الفصلي إنما يتخذ قراراً بأن الألفاظ الجائدة للمحددة الأبعاد (الميتة) هي غير مظلم لهذه الخبرات المعرفة للشيطة ؛ فهو يرغم علمه بمعية الأداة اللفظية المتاحة للتصير عن استنكته مثلاً ، لا يجدها (كافية) فيصرخ بصمته حين لا تحفه حروفها الجامدة المقتولة ، ثم التفتت ، ثم التفتت عليه :

« ويبحث عن الألف المدودة
وعن الهاء
وصرخت بأهل صمتي
لم يسمعي السادة »^(٣٩) .

وبالرغم من أن الفصلي هو الذي لم ينطقها أصلاً فإنه يلوم الآخر ، وكأنه (الآخر) هو المسؤول عن إهماله ؛ فقد كان عليه (على الآخر) أن يسمع صرخته صمته مدام قد اجتهد - بما استطاع - أن تكون أعل ما لا يئس به (وصرخت بأهل صمتي) .

ومن هذا الملتقى يختلف موقف اليدع من المجنون ؛ فقد يصف اليدع هذه الخبرة نفسها بالفاظ ، وقد يترجمها إلى مفاهيم ، وقد يمتدحها في كل أكبر ، وقد ينوص بها إلى مستوى (مستويات) أعين ليصعد من خلالها إلى ما يتخلل منه الكل الجديد ؛ لكن الفصلي ينسحب ، ويختج ، ويستغنى عن المعرفة المفهومية التي لم تستغه ، بل عن الآخر الذي لم يسمه ، فيتمادي التفكك والتناثر ، يذم باللفظ ، ليجل محله العيان ، والبدائي ، والجسد ، ثم التفتت :

« وأرتدت تلك الألف الملوقة
تطغني في تلقى
وتدحرجت الهاء العمياء ككرة الصلب
داخل أصعاقى »^(٤٠) .

فلذا انتقلنا من هذا المستوى السيكيوباثولوجي لشرح كيفية تشييط المستوى المكند عند الفصلي (دون الانتقال إلى ما بعد التشييط) - إذا انتقلنا إلى عَرَض بعض الأعراض كما تظهر مباشرة في سلوك الفصلي ، التي يمكن أن نمزجها إلى الإهالة نفسها ، فإننا يمكن أن نمد عرض « عرقلة التفكير » Thought Block عجزاً مؤقتاً عن ترجمة التشييط ، وكذلك عرض « الربكة » Perplexity على أنه إعلان لتداخل مستويين متشظين مما ، وكذلك « الخلط » Confusion على أنه درجة أخطر من هذا التداخل لما هو أكثر وأغمض ، كما قد يدل عرض الانحراف بالمرسر Derailment أو الاستجابة في غير الاتجاه

جدلي بالضرورة . وقد نعى جدليته أو لا نعيها . والكتابة لا تكون جدلية أو غير جدلية ؛ فالكتابة هي اغتراب ضروري يضيحي بجزء من الوعي (الجدل) في سبيل التواصل الآتي ، ولتأمين نقل الخبرة الإنسانية عبر التاريخ^(٤١) .

وانطلاقاً من هذا الاعتراف بالمعجز ، واغترافاً لهذا المأزق ، أبداً بمحاولة تمديد متواضعة للكشف عن الوحدات الأولية للحركة الجدلية (أو التفكك التحلل) على الرغم مما في ذلك من مخاطرة الاعتماد على جوهر طبيعة ما أحاول تقديمه ، لكني لا أجد سبيلاً آخر .

- ٥ -

المستوى المعرفي البدائي في الجنون والإبداع :

ولسوف أكتفي في هذه المرحلة بالتحرك الممكن في محاولة استيعاب مستوى « الصورة » ، ومستوى « المكذ » على أساس ما يتمتعان به من حرية الحركة من ناحية ، ومرونة الكلية غير المتميزة من ناحية أخرى . كذلك فإن الترتيق عند مرحلة تشييطها فحسب إنما يظهرهما كما لو كانا بدليين متناظرين ، ومعبرتين ، ومفككتين للحمية المفهومية ؛ وهذا من أظهر أعراض الجنون .

١ - ٥ -

في الجنون :

تظهر المعرفة البدائية في الجنون في شكل مباشر ، أو غير مباشر ؛ فمثلاً يمكن أن نمد المفردات الحسية بعلمة ، والبصرية بخاصة ، تشييطاً لمستوى الصورة . وكذلك فإن ظاهرة التمين النشط Active Concretization للمجردات هي مظهر مباشرة ، تماثل إلى حد كبير تفكير الطفل والبدائي (مع التفظات) . وقد يظهر المكذ بما هو حدث غامض ملح وقيضي ، حتى لو لم يُعبر عنه في الألفاظ ، على نحو قد يتمكن على تعبير وجهه الفصلي الذي يمشي في يقين ما والفصلي إذ يترجع إلى متلفعة عميقة من وجوده ، يعيش إحياء هذه الوحدات الأولية بعد تفككها . وهو لا يستطيع التصير عنها كما جاء في المتن ؛ فلذا استطاع فلانها (قد) تخرج في شكل أعراض جسمية غير متماسكة :

« شيء يتكور في جوفى
يمشى بين ضلوصى
يضاعف حد حلقى
فأكاد أحس به يقر من شفى »^(٤٢) .

وكثيراً ما نشاهد هذا العرض عند الفصلي حين يعم بالكلام فعلاً ، ويضع فمه ثم يلفته فجأة ، وكأنه إما أن يكون قد عدل عن القول ، وإما أنه عجز عن القول . « (وهذا العرض) ورد . . . في المتن (هكذا) ليؤكد حقيقة عجز اللفظ عند الفصلي عن نقل هذه الخبرة الحشوية (التكوينية) في الألفاظ . . . »^(٤٣) .

ولابد أن أعترف هنا بما خطرت للاحقا من ترجيح أن تحريك هذا المستوى الإبداعي لدى لأصاف مملوثة لخبرة الفصلي في متن شكري

ب - ويقول أحد علماء الميكروبيولوجي (من الحاصلين على جائزة نوبل) وهو يصف كيف جاءت فكرة جديدة تتعلق بسلوك أحد الأنزيمات ، أنه : رأى نفسه واقفا فوق إحدى الفترات داخل جزيء الأنزيم .

٤ - جاء في خطاب من أينشتاين إلى جاك هادمارد ... إن الألفاظ كما تستعمل في اللغة المكتوبة أو المنطوقة لا تقدم بأي دور في ميكانزمات تفكيره ، وإنما تبدأ عملياته المعرفية بصور بصرية وعضلية ، ثم تتدخل الكلمات بعد ذلك في شكل سمعي تقام . وقد كتب أينشتاين : ... إنه يستطيع أن يسترجع يراوده هذه الصور وأن يؤلف بينها ... ؛ فقد كان يستطيع أن ينقل مباشرة من التخيل إلى التجريد (الرياضي) (٣٧) .

وهكذا نلاحظ دور حركية الصورة ، والتجسيد المعاني ، والرؤية البصرية ، والمفهوم المجسدي - في المضللات - بوصف جزءا لا يتجزأ من إنجازات العملية الإبداعية وبداياتها وتخطيطها ، في مجالات متعددة من الإبداع الأدبي والعلمي والتشكيل . وفي الفقرة التالية سوف نركز على نوع واحد من الإبداع الأدبي وهو القصصة القصيرة (المصرية العربية) .

٢ - ٢ - ٥

ولسوف تعتمد على مصدر واحد ، استجابة للاستيار نفسه الذي أرسل لمدد من كتاب القصص ونشر في هذه المجلد (٣٨) . وسوف نقوم بمراجعة « انتقائية » نحاول من خلالها أن نلخص معالم كل من « الصورة » و « الكد » في مرحلة الإعداد والإرصاص ، وفي خلفية الإبداع جميعا . وقد فضلت أن يكون نوع الإبداع المستشهد به عموماً هو القصصة القصيرة ، لما تتميز به من سرعة الإبداع بما هي صورة مكثفة أساساً :

١ - إبراهيم أصلان(٣٩) :

« ... لكن بقية التفاصيل التي لا تكتب (مثلها مثل كل الكلمات التي لا تكتب) تظل موجودة وحاضرة في قلب ذلك القليل الذي يكتب . أقول لنفسي أحياناً : إن ما يقال يكتب قيمة الباقية من تلك الأشياء المجهولة والتي لا نقال أبداً . »

فلاحظنا هنا :

أ - شعور الكاتب بحياة وحضور ما لم يكتبه ، في قلب نص كلمات عمله .

ب - يقينه بأن ما يتخذه عمله (يكتبه قيمته الباقية) هو قدرته ما رصد من كلمات على أن يحمل - على قلبها النسيبة - نفس ما تشغل من مستوى معرفي أبسط خوفاً وأتمل كلية .

ج - شعور البديع أن « هذه المعرفة الأخرى » غير قابلة للقول المباشر أصلاً (لا نقال أبداً) .

د - وصف الكاتب هذا الذي لا يقال - ومع ذلك فهو يصل من خلال الذي قيل - وصفه هذا المستوى بكلمة « الأشياء » دون كلمات « المعاني أو المفاهيم أو الواضحي » . وهذا ما يشير إلى إدراك الكاتب

(سوء التصويب) Past Pointing على المزاغة بين تيارات منشقة معا . وأخيراً فقد يكون الناتج المرضي أظهر ما يكون فيها يصيب المستوى المفاهيمي من تفكك نتيجة للمزاغة بالإفئال ؛ وهو ما يظهر في شكل أعراض مثل : تسراخي الترابط Looseness of Association ، والتفكير المعهني Woolly Thinking ، وفسوط التداخل Over Inclusion (٤٠) .

وهكذا نرى كيف أن تنشيط المعرفة البدائية إنما يظهر في الجنون مستغلاً ومزاحاً وعلى حساب المعرفة المفاهيمية . لكن هذه المعرفة البدائية نفسها بوجدانها الأولية ... هي مرحلة مهمة في تكوين الفكر ، وفي الإبداع ، إذا ما استوعبت وعمقت وطوّرت ... (٤١) . فكيف ذلك ؟

٢ - ٥

تكاملي (جدلية) مستويات المعرفة في الإبداع :

جدير بنا الآن أن نلعب إلى أقصى الجانب الآخر لنستشهد ببعض خبرات المبدعين من استطاعوا أن يلتصقا بعض معالم هذه المرحلة في بدايات الإبداع وبخاصة (أو قبل ذلك) ، على أساس أن هذا التنشيط البدائي كان هو المدخل لما تلاه . وسوف أحاول أن أركز على ما هو « صورة » وما هو « كد » في بعض أنواع الإبداع الأدبي أساساً ، مع إشارة عابرة إلى ما نريد لإيضاحه بما قد يتبين أكثر وأقرب في الإبداع الموسيقي والتشكيل البصري ، لما يتميز به هذا ذلك من لغة خاصة متحررة نسبياً من وصاية أبجدية مفاهيمية ثالثة (٤٢) .

١ - ٢ - ٥

١ - يصف نيتشه رؤية عمله زرادشت ، وكيف جاءت في شكل « صورة موسيقية » في أحد أيام فبراير ١٨٨٤ في بلدة ريكناردو الإيطالية ، حيث استشعر علاقة متلوة في شكل تغير غائر . وفي هذه المرحلة لم يكن عند نيتشه أدنى فكرة عما سيحدث به زرادشت ، فقد أخذت مرحلة الحضانة أكثر من عدة أشهر (٤٣) .

٢ - يصف بيتهوفن عملية تأليفه قاتلا : « ... وفي رأسي أبداً بتطوير العمل بعرضه وامتداده وطوله وعرضه ، وما أنا أكون واعياً بما أريد أن أنقله ، فإن الفكرة الخلفية لا تنفص عن أبداً ، إنها تملأ ، وتتنامى ، فأسمع وأرى الصورة ماثلة أمامي من كل زاوية كأنها تمثلت ... » (٤٤) .

٣ - وصف روتنجر - فيما يتعلق بالإبداع - ظاهرة تجسدية حياتية أسماها عملية التماثل المكاني Homospatial (٤٥) ، وهي نوع من المعرفة التي تركز على الصورة المكانية للثلة ، بدءاً ما هو إبداع . وقد استشهد (أيضاً - بعد بيتهوفن) :

أ - برصفت هنري مور (أحد النحاتين المبدعين المعاصرين) لعملية إبداعه بقوله : « ... هذا هو ما ينبغي أن يفعل النحات ؛ عليه أن يجتهد ذاتياً أن يفكر ، وأن يستعمل الشكل في حضوره المكان التكاملي . إنه يحصل على الشكل الجسم داخل رأسه ... وهو يرى بعقله الشكل المركب في كل ما يعينه به ، فهو يعرف كيف يكون الجانب الآخر وهو ينظر إلى الجانب المقابل . »

ج - ربط « أ - ب - ب » : فإن الصورة تتحد لنفسها جسدا من اللغة .

د - أن هذا الجسد اللغوي له جرس وإيقاع وكثافة ، قبل أن يكون له مضمون ودلالة ويعد .

هـ - أن هذه الصورة اللغوية « مرتبة » متماسكة و« شديدة الحضور » ، ثم هي في الآن نفسه حسية ومتجسدة (أي أنها ليست فقط - في النهاية - مفاهيمية أو مجردة) .

و - أن صفتها الحسية هذه توحى بأنها صفة عيانية حقيقية لا مجزية ؛ فهي حسية مدركة (لا مفهومة ، ولا مفهومية) ، لها ضمها ورائحتها وملسها .

وكل هذا يصنعنا أمام خبرة استطاع صاحبها أن يلتقطها ليصنفها بدرجة تحقق ما دعينا إليه من طبيعة تنشيط المستوى الأحر للمعرفة ، تنشيطا مفتحا شغفيا (ساحة النفس المسفوحة) ، وفي الوقت نفسه يؤكد كيفية احتواء هذا التنشيط البدائي - من حيث الابدأ - لينتقل به عما هو صورة سلبية أيية بدلية ، إلى ما هو صورة حركية متحركة ، حاضرة . وكأنه بهذا الولايف الصعب قد حافظ على كل الصفات الأساسية للمستوى المعرفي البدائي ، ولكن في شكل مفهوم شديد النضج ؛ إذ تجدد وتتأني باحتوائه المستوى الأول احتواء جدليا حيا ؛ فهو لا يكتفى بترجمة مستوى غامض إلى مستوى واضح ، ولا هو ينقل ما لا يقال إلى لغة سبق القول بها ، بل يخلق لغته القادرة على الاحتفاظ للصورة بحضورها الحسي ، دون الرضوخ لظهورها مفصلة أو مفتوحة بذاتها وعيانيتها العجة (كما يحدث في الجنون)

ونلاحظ في هذا المتخطف ثانيا :

علاقة الذات بالخارج ، حين تتيقن أن المشهد الخارجى هو نفسه ساحة النفس المسفوحة (استقبلت المسفوحة هنا بمعنى الاتساع انفتاحا على الخارج ، وليس بمعنى السفك أو الصلب) . وتؤكد هذه العلاقة حين يجعل المشهد (الصورة) هو الذى يضم الخارج والداخل ؛ وفي هذا ما يبين أن زوال حدود الذات إنما يحدث في الإدماج من خلال الطمانينة إلى أن فعل الإبداع هو فعل تكتيفي ضام . فالشهد لا يتلقى من خارج ليثير الداخل ، أو يفتر من الداخل ليوضع الخارج ، وإنما هو يشمل الداخل والخارج على نحو يسمح بسفح الذات بدون فقدان الحدود^(٤٧) .

أما فقد حدود الذات عند المجنون فيجعلها نهبا لما يلقي إليه ، وما يلقي فيه (ضلال التأثير Delusion of Influence)^(٤٨) ، كما يجعله كتابا مفتوحا لمن يقرؤه (قرأة = إذاعة الأفكار Thought reading = broadcasting)^(٤٩) ، في حين أن الذات عند المبدع إنما تتنازل عن حدودها طواعية لتحتوى العالم دون إكراه ، ولتلتهم مع الخارج من خلال سلمها المرن . فالخود ليست جدارا فاصلا ، كما نشاهد في العادي التجمد (انظر بعد) ، ولكنها جدار يتخلق باستمرار ؛ إذ هو جدار حيوي متين ونفاذ في آن واحد . ثم إن هذا التحديد للذات لا يتم بحدود جدارية فحسب (حتى لو اتصفت بالمرونة والحيوية) ، وإنما يتم في الوقت نفسه بحضورها المتميز حول وعي محوري يتخلق^(٥٠) .

الحسنى لطبيعة عيانية هذه « المادة الأولية النشطة » ، أو على الأقل طبيعة صورتها الشبكية في ذاتها ، وليست في رمز حال عليها

٢ - أبو المعالي أبو النجاء^(٥١)

« .. فأكتب القصة لأعبر عن شيء ، أو لأسلك شيء ، يتعلم في داخل ، ويعجز أن أتعرف عليه قبل أن أضمه في شرك الصيغة القصصية الملائمة ، أو لأجسد شيئا هلاميا يفتقر إلى التجسيد ليكتب معنى » .

فلاحظ ما أيقنا :

أ - معنى التنشيط الداخل الذى 'شربا' فيه ؛ وذلك في قول الكاتب : « يتعلم في داخل » .

ب - أن هذا الذى يتعلم هو بعيد عن التعرف عليه في ذاته كما هو ؛ إذ لا بد أن تصوغه إبداعية الكاتب في تحليل مكمل (أضمه في شرك الصيغة القصصية)

(وقد وصلنى لفظ 'توضع هنا بما يقرب من معنى الولادة - تضع كل ذات حمل حملها - أكثر من معنى الخط والإزول بداهة) .

ج - وصف هذا المستوى المعرفي الأول - « الشيء » (قارن أصلا : « الأشياء ») ، وفي الوقت نفسه بالهلامية ، وأنه لم يكتب معنى بعد ، ثم إنه لا يكتب معناه إلا بعملية « الوضع » في شرك المستوى المحتوى إياه ، المتجادل معه .

٣ - إدوار الخراط^(٥٢)

« ... بداهة ، تتخلق القصة عندي - على الأغلب ، أو على الأرجح - من صورة - صورة تشكل في الوقت نفسه بأصوات ، بكلمات ... وسواء كانت هذه الصورة مشهد خارجي - هو نفسه ساحة النفس المسفوحة - أو لفعل يدور بلا انقسام عن هذا المشهد الذى يضم الخارج والداخل ، والواقع واللا واقع ، أو للتكوين الأولى . المتحقق منذ أول لحظة للشخصية . . . سواء كان ذلك أو غيره ، فهي أساسا صورة تتخذ لنفسها على الفور جسدا من اللغة . وأظن أن لي لغتي ؛ فهي تتخلق بالكلمة أو بنسق من الكلمات ، بجرسها وإيقاعها وكثافتها . . . وهي في الآن نفسه تأتى حسية ومدركة ؛ أي أنها تأتى حسية ومتجسدة ، ولها طعمها ورائحتها وملسها ، وثمرة شديدة الحضور البصري أساسا » .

وهنا نلاحظ : أولا :

أ - تركيب الكاتب على التأثير بوصفه « صورة » ، سواء كانت مشهدا أو فعلا ؛ فمن البداية تكاد الصورة تقرر الفعل بدوراته في المشهد ، والمشهد محركه في فعل (برغم استهمال : أو) .

ب - اقتران الصورة (ذات الحضور المعرفي في النهاية) بعملية تشكيل بأصوات ، بكلمات .

عندى) فينشط الكاتب لتوصيلها إلى القارئ، بعد أن تتجسد له في شكل معين، ما هذه الحركة؟ قد تكون «أى شىء»، أو «لا شىء» بالذات....

فلاحظ هنا تعبيرات «تدب حركة» ما؛ «فلم يستطع الكاتب أن يلتصق من هذا الذى يدب (ينشط) إلا أنه من نوع «ما»؛ فهو ليس بجهولا كل الجهول، كما أنه ليس متعلداً بحد. وهذا هو المكدر.

ثم نلاحظ هنا تحديد استجابة الكاتب - مثل المتكلم السابق - بأن ثمة توصيلاً يلج للإيجاز، وأن ثمة «آخر» يتوجه إليه التنشيط (تنشيط الكاتب في مقابل ما تنشط من ديب الحركة)، على نحو يؤكد الفرق بين حركة الإبداع المتوجهة (لا المتوجهة)، ودوائرية الجنون المغلفة والمتناثرة معا.

ثم يعود الكاتب لينهل - بمنتهى البقاء المرقق - طبيعة هذه الحركة في أنها «أى شىء» أو «لا شىء» بالذات، على نحو يتحقق معه الفرض الأصلي الذى يشير إلى أن الخطوط الأولى للإبداع تتميز بحركتها وتوجهها أكثر مما تتميز بضمونها أو هدفها (المحدد). وتعبر «لا شىء» هنا لا يمكن أن يؤخذ إلا بما لحقه: «لا شىء بالذات»، والفرق بين هذه الظاهرة كما تبديت هنا وبين التفكير الجوهري في الجنون هو أن التفكير المهيمن غير المحدد هو بداية ونهاية، في حين أن ما يقابله هنا هو مجرد بداية يتعمدها الكاتب بصرح يقينى لما قد يتولد بها ومنها على مسار ما تطلقه من طاقة ومادة في تضافر مع سائر المستويات.

٦ - يوسف إدريس: (٤٩)

«... الإبداع عندى أشبه ما يكون بخنق الكون... سليم من الإحساس يتكون داخل، ثم يبدأ حركة عاتلة الضخامة، يطغى الواقع. وتخلق الأفكار من هذه الحركة السديمية للأحداث والشخصيات... ويتوقف الحركة تكون النصفة قد تحلقت فيها أسبغة النصفة - الكون - الحياة التي هي أعلى مراحل السديم».

(٦) فلاحظ هنا تعبير «السديم» الذى هو أقرب عندى إلى صورتين (معجميتين أصلاً): الأول «السديم» - الضباب الرقيق؛ والثانية: السديم: مجموعة نجوم تظهر بعيدة، تظهر كأنها سحابة رقيقة؛ وكلاهما واحد، وهو أقرب ما يتفق مع تعبير أرتقن عن المعرفة الحقة (ما اخترنا له بالعربية لفظين معا: الضبابية المدغمسة). وتخصيص الكاتب أن هذا السديم هو من «الإحساس»، تقرب غير مُلزم؛ فالإحساس في هذه المرحلة مرادف للإدراك الأولى، وللحضر الغامض، وللاتصال المرقق، وللتوجه العام جميعاً.

(ب) ثم نلاحظ كيف أن السديم هذا ليس متولداً ثابتاً، بل هو حركة أساساً (الحركة السديمية)، ومع أنه الحق بها... للأحداث والأشخاص، إلا أنها في مرحلتها السديمية ليست أحداثاً بذاتها أو أشخاصاً متميزين بقدر ما هي شىء، وتجزم في الوقت نفسه، بأحداث وأشخاص «ما».

ثم نلاحظ ثالثاً:

ما يشير إلى الوحدة الزمنية الشديدة القصير، التي تتخلق فيها بدايات فعل الإبداع، وذلك في تعبير... للتحقق من أول لسة، أو «على الفور»، وربما أيضاً تعبير «التكون الأول». وإهمية الإشارة إلى هذه اللحظة بهذا الجهر هو أنها اللحظة المشتركة مع الجنون في انقضاءه الصانع في بداياته الخفية (كما تكشف من السيكيولوجى)، أو الظاهرة في شكل أعراض مثل الضلالات الأولية Primary Delusion، أو ما يسمى الإدراك الضلال De-lusional Perception^(٤٧). ولكن في حين أن هذا التكون الأول، وه المتحقق من أول لسة، يصر في فعل الإبداع مع المستويات الأخرى، فإنه في حالة الجنون يتصادى في سوء التأويل، وتنشوء المدرك، حتى تحمل المعرفة البدائية بتفسيراتها القينية المتفصلة والتجزئية على المعرفة القاعمية، وعلى حسابها، ثم من خلال بقايا تناثرها - فلا تضفير ولا تكامل، ولا تشكيل، ولا ترابط، ولا التناص حول محور يتخلق - فهو الجنون!

٤ - محمد طويبا: (٤٧)

«... مدخل إلى القصة شحنة وجدانية تصرخ بداخل طالبة الوصول إلى القارئ؛ شحنة تظهر وتنمو بسبب اختلافات بين وبين غالبية من يحيطون بي، ورفض بعض ما استقروا عليه... وهذه الشحنة أو الفكرة تبدأ مبهمه بداخل، ولكنها سرعان ما تتجلى...»

يتشعر هذا المتكلم إلى «شحنة»، «مبهمة»، ويصفها في البداية بأنها وجدانية، ثم يقربها باحتمال أنها فكرة؛ وهذا وذلك قد يشير إلى ما سبق أن أوضحناه من طبيعة المكدر؛ أنه أنه مدرك كل أول يصعب فيه فصل الوجدان عن الفكر، عن حفز الفعل؛ فيصفه الكاتب مرة بهذا ومرة بذلك. وتفسير الكاتب لما يتر هذه الشحنة/الفكرة/المبهمة بأنه اختلاف عما حوله، هو تفسير متواضع، وغير مُلزم في الوقت نفسه؛ لأن هذه المواجهة المتأزمة مع الغير المختلف إنما تمثل في العادة مرحلة سابقة، أو لاحق، للتنشيط الأول. كذلك فإن تصوره أن هذه الشحنة تصرخ للوصول إلى القارئ، قد لا يشير إلا إلى استيفاله لإحاج هذا التنشيط على الظهور، ثم دوره هو... «فليتوجه» - فلذا وجهته القارئ. ثم إن ارتباط الحركة بموضوع في الخارج هو ما يميز توجه حركة الإبداع عن دائرية الجنون المغلفة؛ فالقارئ «هنا ليس بالضرورة هو» من يقرأ، ولكنه من يوجد، ومن يتلقى، ومن يسمع، ومن يتحرك بجوار، وهذا ليس تهوينا لدور القارئ المهم، خصوصاً إذا كانت قراءة واعية بجوار، ولكنه محاولة لعدم تخصيص حركة الإبداع بنوع خاص من التلقى. وفي الوقت نفسه نحاول من خلال هذا المتكلم الانتباه إلى إلغاء الجنون لما هو آخر، بدعوى اليأس منه (لم يسمعي الآخر... ثم الاستثناء عنه) بأساً مصنوعاً بالمقارنة بالارتباط الواضح في الإبداع بين هو «آخر»، قارئاً أو غير قارئ.

٥ - نجيب غفوف: (٤٨)

«... تدب حركة من نوع «ما» (التصميم من

ويعتبر عايدى تبعى (بعد انقضائها وليس من داخلها) . وهذا الموقف هو الذى رجع لنا أن نزاراً وهو يسير في ضوء نجم خف البق (من تجمع البروق وتلاصقها) يسير في إثارة نفسية ، ولا يخوض نارا ضبابية ، لأنه لا ينام بالتوقف داخل احتكاك تفرجات حركية السحب المشعة يضغوطها المتخافة إذ تشمل البرق ، فإن أغلب شعره بعد تشييط المعرفة الأولى مستغنيا بها ، لكنه ليس غافراً فيها ، ولا صاعداً بها (هذا بالرغم من تأكيد بعد ذلك أن تدخله الإرادى هو للمراقبة والرؤية أساساً) .

٢ - أفونيس^(٥١).

« ... إنا (القصيدة) ؛ عالم ذو أبعاد ؛ عالم متروح متداخل كلثيف بشفافية ، عميق بشلاؤ ، ... تفوؤك في سديم من المشاعر والأحاسيس ، سليم يستقل بنظامه الخاص ، تفمرك ، وحين تم أن تحضنها تفلت من بين ذواصك كالرجل » .

فهذا هو المثال الآخر للمستوى الآخر للشعر (الشعر) ؛ إذ نلاحظ هنا أن الشاعر يظل عصفاً بنض المستوى الأول نفسه ، حتى تظهر ملاحه في القصيدة نفسها بعد اكتمالها ، وذلك من خلال مظاهر التكثيف والشفافية وتمدد الأبعاد في أكثر من توجه « معا » . ثم إنه يستعمل كلمة « السديم » نفسها (مثل إدريس) ، ولكنه يستعملها لوصف القصيدة ذاتها وليس لتفسير الحركة المخلفة لها ، كما أنه يعطى للسديم نفسه معالاً أوضح فأوضح ، وفكرة على التواصل ، بعد التأكد من إحكام نظامه الخاص ، ثم يجعله - هو نفسه أيضاً - في التناول ، شريطة ألا يجس في عاتلة الترجمة إلى ما قبله (من قوالب مغامرية ثابتة) .

هذا النوع من الشعر يتقدم خطوة من أغلب أشكال القصيدة القصيرة ؛ إذ إنه لا يلجأ أصلاً إلى الترجمة من مستوى معرفى إلى آخر ، بقدر ما يلتزم بجيدل يتغى من المعرفة الأولى بدلتها ، إذ تلتمح بالمعرفة المغامرية في تخلفها المجاوز لكتليها . وهذا النوع من الشعر هو أقرب ما يمثله العملية الإبداعية في جدلها الصعب والمثير للشبهات .

ويقابل هذا المستوى من الإبداع ما يسمى عند الفصاض « التفكير المهنى » Wooly Thinking ، حيث يبدو تفكير المجنون منشوشاً كالمهن المنوف ، بالغ الإجماع بالعلم والوجد ، لكنك إذ تقترب منه تكشف أنه فاقد التماسك والغاية والحدود ، لا شيء بشى . وهذا ما وصفه بلويلر منذ قديم^(٥٢) حين قرر أن تفكير الفصاض يفرى من وراءه ، لكنه ... ككالب المفقول الذى ليس وراءه شيء ، (مثل بعض أبواب ديكر المسرح) . والحلظ وارد هنا بين هذا (الإبداع) وذاك (الجنون) .

٤ - ٢ - ٥

ثم أعرج أخيراً على خبرتي الشخصية في محاولات الإبداع ، فانتار في هذه المرة عملاً واحداً لا هو بالقصيدة ولا هو بالشعر^(٥٣) ، بل هو مزيج من أدب الرحلات والسيرة الذاتية ؛ فهو يحمل بين طياته من

(ج) ثم إن الأفكار تولد من هذه الحركة ، وكان الأفكار هنا هي التي تنشأ من هذا الضباب الرقيق (أو تكتف إلى) ما تكتل به في المستوى المغامري للمعرفة ، فهي ليست ترجمة الإحساس إلى مفاهيم بقدر ما هي تخليق لمفاهيم قادرة على استيعاب حركة السديم .

(د) ولا يندعنا تعبير « هائلة الضخامة بطئة الوتغ » ، فتصور من خلاله أن هذه المرحلة تحدث في وحدة زمنية كافية لرصدها هكذا بأى مقياس ؛ فارتباط هذه البداية السديية بالكونية ، إنما يتوأكب مع عملية إيقاف الزمن (المادى) على نحو يعمل الجزء من الثانية يحمل هذا الإيقاع الطوى إلى حد الإجماع بالتوقف ؛ كما أن هائلة الضخامة هنا إنما تشير - في الأغلب - إلى تعدد الذات - في المكون - دون فقد لحدودها (بما يميزها عن الجنون) .

٥ - ٢ - ٣

فلذا كانت القصة القصيرة تتميز بفضلة الصورة وسرعة الإيقاع وشدة التكثيف على نحو أمكننا من تحسس علاقة مراحل التكوين الأولى (تشييط المعرفة الضبابية الدخمة) بالصياغة النهائية (احتواء القصة لمستويات المعرفة المتكاملة) فإن الشعر قد يتقل بنا خطوة أصعب وأول ، فبالإضافة إلى أن الشعر (الشعر) يتضاد اهتمامه شيئاً فشيئاً بترجمة مستوى إلى مستوى ، فإن به من معالم المعرفة البدائية ، بل من إيقاعها وتجهيها ، جرة كافية للتدليل على ما ذهبت إليه ، على الرغم من أنها جرة لا تظهر أبداً منفصلة عن المحور الضام ، أو الفصل المغامري . ولن أعود إلى تميز مستويات الشعر هنا ، مكتفياً بالتفصيل الذى أدى الغرض في مجال القصة . غير أنه سأقدم نموذجين محددين لمستويين متميزين من مستويات الشعر ، أحدهما يقدم الجمال الشعرى في صورة مفهومية بدئية ، بعد احتوائه لآثار التشييط وإيقاع الصور ، والآخر يقدم الفصل الشعرى بكل ثقته المقدم والمتحدى والمجدد ، والخالق لمفاهيم جديدة ، والباعث لروح جديدة ، ونض مثير في المفاهيم القديمة :

١ - نزار قباني^(٥٤)

« ثابتي القصيدة - أول ما تأتى - بشكل جمل غير مكتمل ، وغير مفردة ، تضرب كالبرق وتختفى كالبرق . لا أحاول الإمساك بالبرق ، بل أتركه يذهب ، مكتفياً بالإضاءة الأولى التي يجدها . . . أرجح للظلام وأتأمل التنازع البرق من جديد ، ومن تجمع البروق وتلاصقها ، تحدث الإنارة النفسية الشاملة . . . وفي هذه المرحلة فقط أستطيع أن أتدخل إبداعياً في مراقبة القصيدة ورؤيتها بعقل ويصير » .

فلاحظ هنا التنازع التشييط المبش في وحدة زمنية شديدة القصر والتعبير عنها بمقياس الزمن المادى (بعكس يوسف إدريس) ؛ وهذا ما نفكره باختلاف زاوية الرؤية لا نوع الإبداع (فيض قصص يوسف إدريس هي شعر أعظم من بعض قصائد نزار) ، حيث استطاع إدريس أن يغمض في هذه اللحظات حالة كون الزمن قد توقف أو كاد ، في حين عبر نزار عن اللحظة نفسها بعد انقضائها ،

إحياء أعيشها كلها أسكت القلم ، . . فكلما جلست لأكتب . . سافرت إليها من جديد ، فمشتها بكل التفاصيل والمس والامتداد ، والرسائل ذات المعنى ، والبرودة ، والنشيط ، والإحباط ، والمرآة . . . علمت من ذلك أن أقل القليل من العالم الخارجي يكفى . . . غلبت قلب الإبرة نطلق من سراج الكون . . . (٢٥)

ثم اختتم الفصل (السادس) نفسه قائلا :

« . . . وقيل أن أنسحب لعلما لا أنسى أن أترك علامة مميزة بجوار ثقب الإبرة في حفرون ويجدان ، ذلك بعد أن لصقت عليه شمعا قائلا للذويان ، لعله يستجيب لي تحت حرارة الاستدعاء حين أعود إليه أسحب منه الحيط من جديد » (٢٦) .

وفي هذا للتفتت نرى أن الإحراك الكل العاثر هو في المتناول – بولادة الإبداع – بشكل أو بآخر . ذلك بأن فعل الإبداع هنا يسهم في تنشيط اللحظة ، بوصفها كيانا يتفرض في زمان معي ، بل هي كيان قائم في مكان قابل للتناول ، ومن ثم فهو جواز لمحاوطة التنشيط فالتلقى فالمساح فالحضات فالوأكبة فالضباب . . . إلخ – فتصير « نطلق منه سراج الكون المتضرر » إما يؤكد ما ذهبنا إليه من دور التوجه الواعي في إطار من المساح المرن ، ومع طواعية الأداة المفاهيمية القادرة على إكمال تضاريف الجدل بين مستويات المعرفة . وأخيرا فإن الحرص على مسامية حفرون « الوجدان » وضمان المساح بالمرودة هو الذي يؤكد التماثل من ناحية ، واستطاعة التناول من ناحية أخرى ، على نحو قد نستنتج منه اقتراب بعض مستويات المعرفة من بعضها ، وهو ما يسهل الحركة ، ويواصل الجوار فاجلجل .

وحين عدت إلى قراءة هذا العمل قرب غامه ، ولم أكن أقرؤ أولا بأول ، حتى أتى سمحت أنفسي باحتمال التكرار – أقول حين عدت إليه – إذا بي أقرؤ وكأنه كتب في جلسة واحدة (مع أنه كتب على مدى عامين كما ذكرت ، وبالتحديد لمدة بضعة أيام كل ثلاثة أشهر) ، فعدلت أطمئن إلى حيوية المحتوى ودلالة كلية الخبرة ، على الرغم من التطعيل الظاهري .

جـ - « . . . فإنا أنا بالشخص الذي يشتمل ألا ينجلي بنفسه وورقه أكثر من يوم . . . وهأنذا أضعتها أخيرا أمامي معتبرا وأدع بطراحي أعظم وإنصت طيب . . . وتلقاني أوراقي – كالعادة – بسماع شديد ، فهي واقفة دائما لا أن أملك منها قرارا ، وأنه على حقي مجري لما هذه العصور (يومان) – فأسبح جبهتها ، وأدع بطراحي ، وأنصت إلى همها وسط هذا الضجيج المتداخلة ، وأقول ، وتقول ، وأنظر ، وتوافق ، وأتحدث ، وتعارض ، وأسل ، وتحدث ، وأنسم ، فتذكر ، وتطلعي للجوهر من حولنا ، فتُلق ، ويرق وعق ليس بقصير ، ثم أنظر إلى اللثة فإذا اللون خال من غير ضوء ، والقلم متراخ في غير كسل ، فالقلم ورفي راضيا بهذا

التعبية الذاتية ومحاولات الغوص التلقائي ما شجيتي على مراجعته ، حتى ضَبَطْتُ وقد تناولت موقفي الشخصي من هذا التنشيط المكتبي ، وطبيعة إحياء المعلومات الكائنة بما قد يفيد في إيضاح بعض جوانب موضوعنا هذا . ذلك بأنه يبدو أنني التزيت في بعض مواقع هذا العمل – دون قصد مسبق – من كشف علاقي بالكاتب ، ومن حالة تبيش للاستنداء اللطيفة – ما ليس كذلك . ثم إن هذا العمل قد علمني كيف أحفظ بالمساحة نفسها حية قابلة للتنشيط بمرم يتحدد زيموا لها ، فقد كتب على مداد متباعدة ومتقطعة (أكثر من عامين) ، فالتفتت أن هذا المستوى الكل للإندراك – حتى الحيرة محدودة في وقت بذاته – (زمن الرحلة) يظل حيا ، وفي التناول ، ما ظل الطريق إليه ممكنا ، وما ظلت القدرة على التنشيط واردة ، بنفس النظر من توقيت رصد الحيرة الأولى ، وبجوارها حتى تفصيلات الخارج الملحقة .

وأورد هنا بعض ما سجلت – دون سابق قصد – في أكثر من موقع بما قد يظهر (أ) الفرق بين مستويي المعرفة في مجال الذكر (ب) وطبيعة إحياء المعاشاة فالصياغة ، من ناحية أخرى (ج) ثم مثالا لخبرة تحريك التنشيط المكتبي ، دون إغرابه فأنجا مباشرة أشكلا ، من ناحية ثالثة .

أ - « . . . على أن لا أغني بالذاكرة ذلك التفكير الراوي ، بقدر ما أغني للمعاشاة ، فالذاكرة أمرها عجب أشد العجب ، وكل الحديث العلمي من طبيعتها لا بد أن يتولوى بجوار حقيقة جذبا ، وأحاجيب مفاجباتها ، وحيرة ورائتها . ذلك أن الذاكرة كبا يدرسها العلماء هي ذاكرة فورية ، أو ذاكرة قريبة ، أو ذاكرة بعيدة . . . إلخ ، وكلها تعتمد على حفظ معلومات معينة ثم استرجاعها بتوقيت معين وفقر معين ، أما الذاكرة التي تترك في الظلام ، والذاكرة التي تتنفس من شائق ، والذاكرة التي تنهت في تراخ ، والذاكرة في سبات التبع ، والذاكرة التي تفوح ورائحتها حقيقة وفعلا ، فهذه ظاهرات ليست في متناول منتج العلم المتواضع . فليفسح لنا المعلم مجالا لنقول ونحكي » (٢٧) .

فلاحظ هنا أن الإبداع في علاقته مع ما هو ذاكرة ، لا يسترجع بل يتلقى التنشيط المثار . وهو لكونه في حالة استنداء رجب يسمح بتواصل مستويات المعرفة . فهذا التلقى من « البرق الحافظ » (قارن نزار أبو الرجب من الانقباض : « تنفس من شائق » ، ثم المساح بأن تنهت في تراخ ، ثم مواكبة « طلاقة المستويات معا . ثم سَلَسَتْها في سباتي التبع (أكثر من فريق حيا) : كل تلك يجعل هذا التنشيط الخلفي الضام الرجب معا ، هو فضل الإبداع ، فهو تأنق فاعل للتنشيط المثار ، وفي الوقت نفسه هو المساح المتشطر للمفاجبات (باختباره !) ، إذ هو مصدرها نفسه ، ثم هو الإحياء لحركة تجسد الموجودات دون تجريد (والذاكرة التي تفوح ورائحتها حقيقة وفعلا) .

ب - « لا . . . ليست الذاكرة . . . نعم ، بل إلى أشعر أني أقوم (ب) « إحياء اللحظة » . . هي عملية

State of Normality ، على أساس أنها « حالة » من بين حالات أخرى لازمة ، بالتبادل والتفاعل ، لاستمرارية الحياة البشرية في كفاءتها القصوى وغناها المتصل .

فما تلك الحالات الأخرى ؟

نستطيع أن نتقدم الآن لنقول : إنها ليست سوى ما قلنا منذ قليل : أي حالة الإبداع وحالة الجنون ، على أساس أن ألوان النشاط المتبادلة (والمتداخلة والمتفاعلة) مع حالة النشاط العادي الغفلة وإذا كنا نقبل أن تتبدل حالة العادية مع حالة الإبداع ، فكيف تصور ضرورة التبدل مع حالة الجنون ؟

ها لاند أن نرجع إلى ما سبق تحفيده من مفهوم الجنون الذى معه الآن ، وهو المفهوم الحركى الأول (دون مفهوم النتائج المستتب) ، أى أنه « .. العملية التي يتفكك بها الكيان البشرى ، تسربك وسلوكه .. الخ . » والحاصل بين المفهومين هو السبب في ارتفاع الإرعاب الذى يلبثنا ويحول دون إدراكنا ، حيث ندرك أى « حركة » بوصفها مؤدية حتماً إلى هذه النهاية الساكنة المتسببة ، وكل ذلك تيرير لاستمرار غلبه « العادية » وطول الوقت (طلباً للسلامة) وعلى ذلك فإن حالة الجنون التي نغيرها على أنها إحدى الحالات اللازمة لكفاءة الوجود البشرى ، هي مرحلة ضرورية (معها نصير زمنياً) للوصول إلى حالة الإبداع ، وفهمنا الأعمق لكل من هذه الحالات هو الوسيلة الأولى لاستعادته التوازن لتأمين استمرارية حركية الوجود الجليلية . ويتغير آخر ، فإن كفاءة الوجود البشرى ، إنما تتحقق بمرور الحركة وتفاعلها ، والتفاعل بين الحالات الثلاث حالة العادية ، وحالة الجنون ، وحالة الإبداع ، التي تند حالة الجنون أخطرهما (انظر بعد) .

ولقد قصدت أن أستعمل تعبير « كفاءة الوجود البشرى » ليجل عمل تعبير « الصحة النفسية » حتى يتضح أن المفهوم السكونى الشائع عن ما هو صحة ، ليس مرادفاً لما يند به الوجود البشرى ويستطيعه في حركيته النامية الغائية .

وقد سبق لي أن رفضت مفهوم « العادية » مرادفاً للصحة النفسية^(٥٨) ، حتى أني انتهيت إلى أن هذه العادية إنما تمثل أحد مستويات الصحة النفسية (وليس كلها) ، بل قلت حينذاك : « لفتي » مستويات الصحة النفسية . لكن وضعت حلاً « سكونياً توازنياً » للخروج من هذا اللزق ، حيث رأيت أن الصحة النفسية هي « توازن القوى التي توجه إمكانات فرد معين في مجتمع ما ، في وقت بذاته ، لتتحقق لهذا الفرد احتياجاته المرتبطة بدرجة تطوره ، التي يتم بها التوافق الداخلي ، والتلاؤم مع من حوله .. »^(٥٩) . وهنا نلاحظ كلمات « توازن » ، و « إمكانات » و « احتياجات » ، التي تشير إلى غلبة درجة ما من السكونية والكثبة على هذه المرحلة : حيث تصورت أن هذا التوازن هو الأصل ، وأن نوع « الصحة » (أى متواتراً) إنما يختلف باختلاف غلبة استعداد بذاته على آخر : أى أن المسألة في النهاية هي ترجيح استعدادات بذاتها على استعدادات أخرى موجودة منذ الولادة . ولم أتمم حينذاك في العلاقة المتداخلة بين هذه الاستعدادات ، ولا في أصولها أو تفاعلاتها . ويتغير آخر فإن أهم قصور في هذا التصور لا يكمن في

الانتكاس الصامت الذي لم تجرح بكارته شقاوة القلم وشهوة الكتابة^(٥٧) .

وأكتفى بالنسبة لهذا المختلف بأن ألفت النظر إلى أن العصفية البيضاء ، التي ظلت بيضاء (فعلاً) ، كانت « مسطحة » جيداً لحركة المستوى الداخلي (ليس البديهي الضرورة) وتنشيطه ، وللتحوار معه وبه ، هذا الذي لم أعلم عنه إلا بعد شهر وأنا جالس لكتابة هذا الفصل . ثم ماذا اكتشف – الآن – بعد هذا التنظير والمراجعة ، أن هذا البيضاء « الإيجابي » ، وذلك الانتكاس الصامت ، كانا وجوداً حقيقياً مع ما هو داخل مُنْشَط ، وأن هذا العجز (كما يبدو للوهلة الأولى) كان استكفاء وليس إعاقة ، (بما يقلل عرقلة التفكير في حالة الدخان) . ثم أتيت معنى هذا لما هو تنشيط صامت حين أضبط هذا التعبير « متراخٍ في غير كسل » : إذ يبدو أن معايشة الخبرة الداخلية قد تكون مُرضية في حد ذاتها لدرجة قد تجاوز أي حاجة إلى نقلها إلى نتائج خارجي مُسجل ، بل قد بدالى (من واقع النص) في هذه المراجعة ، أن هذا المستوى من التنشيط الداخلي المكتفى بهذه المراجعة من المرونة والسماح والتحوار الصامت (الواضح) – أن مثل هذا لا يحتاج إلى نقله إلى القلم أصلاً ، بل أن نقله إلى القلم فاقور هو – من بُعد خاص – ضد تكامله الداخلي بشكل أو بآخر « لم تجرح بكارته شقاوة القلم وشهوة الكتابة » .

- ٦ -

كفاءة الوجود البشرى في مرونته

(تبادل حالات الوجود الثلاث) :

لعلنا استعنا من خلال تأكيد حمية التنشيط الأولي للمستويات المعرفية البدائية بما هي خطورة أسماسية في حركية كل من الإبداع والجنون ، أن نبين أنها مما يثقلن محاولة هز سكون ما هي « راتب عادي مستمر » ، ثم بعد ذلك يختلف المسار : فلما حركية تحليلية بديلة وناكسة ؛ فهو عند الجنون ، ولما حركية جدلية ضامة متضاربة ؛ فهو عند الإبداع .

وانطلاقاً من هذا الموقع نجد أنه ينبغي علينا أن نعيد النظر في موقفنا عما يسمى « الحياة العادية » ، حيث لا يصح – هكذا – أن يكون هذا التعبير (عند العامة والأطباء على حد سواء) هو المرادف البديهي لما هو « صحة » (نفسية !!) . ذلك بأن ما يسمى بالحياة العادية ليس إلا إحدى « صور/ حالات » الوجود . ومنها كانت هذه الحالة هي الغالبة إحصائياً (معظم الناس) والسائدة زمنياً (معظم الوقت) ، فهي ليست كل الوجود حتى تسمى الحياة العادية ، بمعنى الصحة المرجحة . ذلك لأنها لو سالت – هكذا – طوال الوقت لأصبحت عاملاً معوقاً لمسيرة الحياة ، حيث إنها قاصرة حتماً عن احتواء حركية الظاهرة البشرية في جدليتها المتصاعدة . وكما يتبين في بداية هذه الدراسة ، فإن التحدى للمنى علينا هو مواجهة هذه الشائعة السكونية بفهم أعمق لطبيعة المسيرة البشرية ، حتى لا نتخذ فتمتد أن الصحة النفسية المناسبة ليست إلا المضاعفة المتراكمة لهذه العادية المعدية الكمية السكونية . ومن هنا ينبغي أن نفهم أن ما أطلقوا عليه تعبير « الحياة العادية » Normal Life ، ليس سوى « حالة العادية »

الوقت ، لتقلص الوجود مفتقرا إلى مافته المتجددة الأولية اللازمة لحركية الجدل وكشف المألوف .

وينبغي أن نوضح هنا - ثلثية وكثيراً - أن اشتراكاً بـ « حالة الجنون » على أنها مرحلة لازمة ، لا ينبغي أن يعطىها أية شرعية للتصادم ، كما أن دفتان عن حق التواجد والتبادل والتفاعل هو دفاع عن حالة الجنون (حالة كونها حركة) ، وليس عن ظاهرة الجنون (حالة كونها إقامة) ؛ أي أننا إنما نقبل الجنون - ندافع عنه - بما هو حالة مرحلية حتمية في إطار حركة متكاملة (لكن أبداً ليس بوصفه ظاهرة مستقرة) ؛ نقبله على أنه حالة بالنسبة للبدائيات دون المسار (إلى التدهور والنكوص المُستَبْت) . ولا مفر من ذلك إذا كان علينا أن نواجه حتمية مغفرة الإبداع الحقيقي ؛ فرض الجنون كلية وابتداءً هو رفض للحركية ضعتا ، ورفض للإبداع إذن .

ومع أننا نحملنا عن التبادل والتفاعل بهذا الإلحاح ، فإن تميزاً واجباً لا بد من تقديمه لتفترقه بين بعض هذه الحالات وبعضها . وبقدر ما نأمل أن يساعدنا هذا التمييز على عدم الخلط ، خصوصاً بين الجنون والإبداع ، نرجو أن يكون هذا التمييز (المجدول اختصاراً : جدول - ١ -) مدخلاً للاتصال إلى النظر في نوعية العلاقات المطروحة ، وبخاصة بين الجنون والإبداع ، كما نجد بينا الانتباه مرة أخرى إلى صفة « حالة » بالمقارنة بتغير « مستوى التوازن » في المحاولة الأولى^(١) ، حيث « الحالة » هنا حركية أساساً ، أما « المستوى التوازن » فهو سكوني بصفة عامة ؛ ذلك لأن تأكيد ما هو هنا هو المتاح لفهم حركية المسيرة البشرية يختلف أوجه متولها المتناوب المتفاعل وجدليتها .

ونظرة سريعة إلى جدول (١) تظهر بعض أوجه الشبه بين الجنون والإبداع ، خصوصاً من حيث التعدد ، والتفكيك ، والشحن ، والنشاط ، وفي الوقت نفسه تظهر أوجه التضاد بينها مجتمعين (الجنون / الإبداع) وبين حالة العادية ، فكانتيا معاً مما ضد ما هو عادي . وفي الوقت نفسه فإن وجه التشابه بين الجنون والإبداع ليس خافياً ؛ ففي حين نجد الجنون - في ناحية - تأكيداً لمعامل التناثر والتناثر والمجزع والذاتية وقصر النفس ، نلاحظ في ناحية الإبداع ملامح الضم والمواكبة والتخلف والمرونة والغلبة الصاعدة والنهايات المفتوحة .

عل أن ما يمتنا بصفة خاصة في هذا الصدد ليس هو مجرد تمييز الشبه والاختلاف ، بقدر ما نود أن تؤكد من أن الحالات الثلاث هي صور الوجود المتبادلة عند كل الناس ، وهذا ما يجعلنا ننظم خطورة لازمة في محاولة تعديد مجالات ظهور كل « حالة » عند الشخص العادي (أساساً) ، ثم احتمالات تلمذي أي منها .

فعالة الجنون هي المثيلة في المراحل الأولى للنشاط التفكيكي للحلم ، كما تظهر نادراً في بعض حالات السماح بالنكوص للوقت ، تلقائياً ، أو بفعل الكيمياء (المهلوسات على الخصوص) ، وأخيراً فهي تظهر لمدة أطول وبشكل أكثر في الجنون كما هو معروف في شكله المرضي . وقد تلمذي وتشتب حتى لا تتمد تصلح لأن تمتد مرحلة (عابرة) إلى ما هو إبداع ، اللهم إلا في نوع نادر من الجنون الدوري التي يقبب نوبته تغير نوعي في الشخصية من حيث هي كل ، إلى

سكونية أو نصيبه للبشر في مستويات فحسب ، بل يتمثل في رسم تلك الاستعدادات (الدفعية ؛ والمعرفية ، والخالقية) كذلك ، وكأنها مفصلة عن بعضها البعض ، وتعمل بعضها (بالإزاحة) عمل بعض ؛ بعد أزمة صراع تصوق فيه (في نهايته) إحداهما على الأخرى بحسب مرحلة التطور .

ثم تطورت رؤى للصحة النفسية بتطور نظري للصحة البيولوجية ولدور الإيقاع الحيوي في حركية التطور ، وبخاصة في الشخص العادي ، على أساس أن حركية الحياة ، بما تشمله من تفكيك ، تعزيز ، وفرض إبداع ، هي حركة منتظمة دائمة ويومية وبيولوجية أساساً . ومن ثم ذهبت إلى أن الإبداع - كما نعرفه نافعاً مشكلاً - هو بعض مظاهر الإبداع الحيوي الممتد ، حيث ... تمتد (الظاهرة البشرية) أصلاً (دون تشويه) ظاهرة حيوية نابضة ... في دورات هيراركية متناغمة التناوب والدفار - ديكيتيكية الحركة من خلال الإيقاع الحيوي على كل المستويات . ويستمد ذلك أن يظل التركيب الشري في حالة حركية متناوبة ، تشمل - في أحد أطوارها - تفكيكا يهدف إلى إعادة التنسيق والوفاء على مستوى عمل ... وقتل مفهوم النمو المتصل في دوراته الإيجابية تواصل الإبداع على المستوى الفردي ، كما يمثل الحلم إبداعاً بيولوجياً أضر على مستوى الدورة الليليالرية ، وأخيراً فإن النتائج الإبداعية (وأحد صوره الإبداع الأدبي) هو الصورة المحصورة الرمزية لهذه العملية الحتمية ، على مستوى فائق من الوعي والإرادة^(٢) .

ومن هذا المطلق عدلت عن تقسيم الناس إلى مستويات ، وقاديت في فهم دوام حركية النمو (والإبداع) حتى بدون ناتج إيداعي (أو : خصوصاً بدون ناتج إيداعي رمزي) ، وذلك بلقراض أن الإبداع هو حتم حيوي (وحيوي) حيائي (وحيوي) ، وأن مظاهره في الفن والأدب وتشكيل النظم والحظ واللون ... إلخ . ، ليست إلا بعض صوره الظاهرة والبقية ... لكنه - من ناحية أخرى - هو فعل يرمي لكل الناس على مستوى ما ، كما أنه حتم تطوري للنوع البشري بشكل أو بآخر^(٣) .

ثم نحى هذه الدراسة الحالية لتوضيح أبعاد هذه النقلة - في فكري - من السكون (النسي) إلى الحركة الإبداعية ، ومن التصنيف الطبقي (تطورياً) إلى فهم طبيعة إبداعية للمسيرة البشرية بصورها المتنوعة في عمومها ؛ فكما أن الصحة النفسية لا يصح أن يكتفى في قياسها بما هو عادي ، كذلك فإنها لا يصح أن ترتبط بما هو مستوى نوازي (مستقر) ، حيث تبين بعد ، كما أسلفنا ، كيف أنها ترتبط أساساً بمرئنة الحركة وسلاستها والتفاعل بين حالات الوجود ، وباستمرارها (الحركة والتفاعل) ، وصولاً إلى توليف عمل . وكما لم يصح تصنيف البشر إلى مستوى خائلي (إيداعي) ، وهؤلاء (معرفي) ، ودفعي (عادي) ، وتصنيف استعداداتهم إلى قدرات تكاد تكون متفصلة ، ومتجاورة ، فإنه لم يعد يصح تصنيفهم بصفة عامة أو دائمة إلى مبدع ، وعاقد ، ومجتون ؛ لأن الطبيعة البشرية بمسيرتها الحيوية إنما تتطلب تبادل احتيا بين حالات الوجود هذه ، حيث لا تصلح غلبة إحداها لاستمرار النمو والتطور ؛ فلو غلبت العادبة طوال الوقت ، لتجمد الوجود ، ولو غلب الجنون طوال الوقت ، لتماذى التناثر فتحلل الوجود ، ولو غلب الإبداع طوال

لا يضطر - ابتداء - إلى « إنتاج » إبداع خارج عن ذاته ، يسجله برموز وتشكيلات متصلة عن مسيرته الحوية ، كما أنه لو تحقق هذا القرض المحال فلن يضطر أحد إلى التناثر الحظر ، إذا ما تفككت عشوائيا في حالة الصحر ، أي أنه لن يضطر إلى الإبداع (كما هو معروف وشائع الآن) ، كما أنه لن يتزلى إلى الجنون أصلا .

وبالفاظ أخرى (والإعادة واجبة تحفيظا للصمد) : إنه على فرض أن الإنسان ينمو بإطار مرن ومتناهي (بالتبادل التفاضل الأمن السالف الذكر) كما فعل منذ ملايين السنين خلال تاريخه الحيوى دون تدخل يوعي يفظ أو إرادة محددة ، فإن مسيرته مستطرد بلا حاجة إلى إبداع وثيق خارج عن كيناته ، وبلا خوف من جنون تفسيحي يبدد بالانقراض .

٣ - لكن المسيرة - في واقع الأمر - لا تسير بهذه السلاسة النظرية ، سواء كان ذلك نتيجة لطبيعة القوانين التطورية الناقصة ، أم كان نتيجة لكثرة سوء استخدام الوعى والإرادة (من مكتبات الإنسان الأحداث) على نحو ترتب عليه تدخل أنخل بالتوازن حير رجوع وسيلة (ومستوى) عن غيرها (انظر بداية الدراسة) . وحين ألقى أولا بأول نتائج تنشيط الحلم ، سواء بتزييف بالتفسير ، أو بإغفاله كلية ، وعمر آثار حركته أو لا يول ، ثم حين فصل الإنسان عن الاتصال المباشر بالمواد الطبيعية ، وأخيرا حين غالى في قيمة ناتج الإبداع على حساب الإبداع ذاته ، فمن خلال كل ذلك راحت المسيرة تجرى بخطى غير متوازنة ، في ظروف غير ملائمة ، معظم الوقت .

٤ - لكن الدورات اليلينهارية (الصحر/النوم/الحلم) ظلت في عملها المنتظم تحاول الإقلال من تدخلات الوعى والإرادة ، كما تحاول أن تسمح للتفكك (الجنون) أن يتم في مستوى سرى بعيدا عن الإحراج والإخضاع معا (داخل سحر النوم) . ويبدو أنها نجحت نسبيا ، فقللت من عمومية الإحاجة إلى مغامرة الإبداع والاحساها ، كما قللت نسبيا من ظهور الجنون الصريح عند أغلب الناس .

٥ - وفي الحالات الأقل ، التي لا تنجح فيها هذه الدورات اليلينهارية في أن تستوعب ناتج الإيقاع الحيوى في الإبداع الحيوى البالغ المرونة والفضالة ، كما لا تستطيع حالة « فرط المصداية » Hypernormality أن تواصل الإبطاء والمعوى أثناء الصحر أولا بأول - في هذه الحالات ، بالإضافة إلى مغنيرات أخرى^(١٧) ، قد يضطر الفرد إلى التعرض لنزوة بسط جسمية - Ma-gasystole (= for unfolding) ، وذلك في أثناء وعى الصحر (أو حتى في أثناء وعى النوم مع انتفاخ في حالة الصحر) على نحو ينتج عنه تفكك مفرط يجدد الكيان القائم . وحتى في هذه المرحلة لا يصبح أن نطلق اسما بذاته على هذه النوبة ، نظرا لاختلاف المسار لاحق (الذى سيمعد الاسم بآثر رجعى) .

٦ - بعد هذه الهجمة التخلفية ، قد يُعاد التنظيم إلى سابق عهده ، مع أن ذلك يكاد يكون عمالا إلا بالنسبة لظاهر السلوك ، ومن خلال نظرة صعبة . ذلك بأن جرعة التخلف إذا ما وصلت إلى هذه الحقبة ، فلها تخلف عن جرعة التمتع اليومية ، التي يمكن استيعابها من خلال حركية نشاط الحلم النواحية - تختلف إلى درجة تتطلب استيعابا أشمل في تفاعل أعرق ، حتى يمكن احتوائها دون عودة إلى

ما هو مجاوزة نظورية لما كان قبل نوبة الجنون ، وكذلك في بعض حالات الصرع عند بعض المبدعين مثل ديستوفسكى^(١٨) ، حيث قد يبرز المبدع من الصرعة أكثر مرونة ، واستعدادا للذات ، ومن ثم أرحب إبداعا .

أما حالة الإبداع فهي التي تقابل الأطوار الولافية التعزيرية لنشاط الحلم بعد التفكيك المبسوط^(١٩) ، كما تظهر في تأليف الحلم قبيل اليقظة أو حتى بُعدها^(٢٠) ، (ولكنها ليست هي - بدهة - حكاية الحلم مزيفا بتلفيق بعض الذاكرة لإلغاء فاعليته التطورية) . وكذلك فإن حالة الإبداع هي الحالة التي تسمح لازدات النمو الفردى في دورات النمو أن تختتم بنقلة إلى دورة أرقى ، وهكذا . وأخيرا فهي تُعَمَل عن نفسها بشكل صريح ومباشر في « الناتج الإبداعي » كما هو معروف بأشكاله العلمية والأدبية ، ثم في الإبداع الذاتي دون ناتج خارجه في حالات « الإبداع الإيماني » (عبريات التصوف الحقيقية - انظر بعد) .

أما حالة العادية فهي الغالبة في معظم الوقت عند معظم الناس في حالة الصحر ، ولا يبنى التقليل من أهميتها وضرورتها ، كما لا يبنى أن تترادف في الوقت نفسه مع الصحة النفسية دون سواها كما يَبْنَى . وهي حالة العمل الراتب ، والتحصيل المنظم ، والتبادل المهادي ، وتأكيد الثابت ، وثبيت المؤكد ، وإتقان الحظوة ، وتهدئة الحركة ، والانزواء بالأغلب . . . إلخ . وكل ذلك حيوى وإلزام ومعمورى في ذاته وفي علاقته بمعطيات الحالات الأخرى .

فلكي يطرّد النمو البشرى لا بد من وعاء ، وعوى ، ودرجة من التنظيم المستمر (العادية) ، ثم لا بد من تحريك وتفاعل ، يحدث عشوائيا في البداية (جنون) ، ثم لا بد من حركية وجدلية وتوليف (إبداع) وهكذا .

وأهمية هذا التدخل إلى الطبيعة البشرية هو أساسه البيولوجى من جهة ، وإيضاحه للإبداع البشرى في ذاته من جهة أخرى ، وذلك قبل ناهجه الرمزى ، ثم قبله له « الهادية » أساسا ومُتَلَفًا ، دون السجن فيها طوال الوقت ، وأخيرا نظره النواحية الحركية لمسيرة البشرية الشمانية فردا ونوعا .

٧ -

مسار التبادل ودوراته :

١ - إن الإنسان في حركته النواحية إنما يعيد تنظيم ذاته تركيبيا (وهي التمثلة في معظم الوقت في كُط سلوكة ظاهريا) بطريقة دورية منتظمة ؛ ويظهر ذلك شكل واضح في دورات النمو الفردى^(٢١) ، كما يتحقق - بما لا يظهر تعديدا ودائيا في السلوك اليومى - في الدورة اليلينهارية من خلال تبادل اليقظة/النوم/الحلم^(٢٢) ، وتكون محصلة الحيرية هي أساس الإبداع العادى منتظلا في مرونة الوجود ، وكفاءة الوظائف ، ومراقبة الطبيعة ، (التي من بعض مظاهرها هارمونية الإيمان) ، كما أنها أساس تطور النوع على المدى الأبعد (تطوريا) .

٢ - إنه لو تم هذا (الإبداع الذاتى في دورات النمو) وذلك (الإبداع اليومى في الدورات اليلينهارية المراكبة لتواحية حالات الوعى) بطريقة مضطربة ، ومناسبة ، وكافية ، فإن الإنسان

يكون من المحال التمييز البين ، أو حتى المرجح ، للمسار الذي سوف يتجه إليه خطوات الحركة . لذلك فإنه يمكن أن يعد الشبه بين انبعاثات البدايات الأولى للمعلمين كما لو كان تطابقاً ، بل إن واقع الأمر يكاد ينفي أن ثمة ظاهرتين أصلاً يمكن التمييز بينهما في هذه المراحل الأولى . ومن ثم فليس مطروحاً ابتداء أن نتحدث - في هذه المرحلة الأولى - عن تشابه أو اختلاف ، وتأكيدنا للتطابق هنا لا يعتمد على أي إشارة إلى تشابه المسار في التطرق للنتائج . والألاطف ، فإن الأبحاث السالفة في هذا المجال إنما تركزت على ظاهر سلوك المبدع والمجنون في شخصية كل منهما ، وطباعه وبعض أعراضه ، وقد تتناول النتائج بنسبة أقل تواتراً . لكن الحديث عن احتمال جدلية بينهما لا بد أن يركز على عملية تطورها قبل سمات أي منها أو أعراضه أو نتائجها . وهذه الجدلية المحتملة يمكن أن تبدأ في التطرق طبيعتها إذا افترضنا أنه بعد بداية البداية التي أشرنا إليها سابقاً يحدث انقسام حركي يسمع بالتمييز في اتجاهين متضادين . ثم إنه نظراً لقربنا - بعد - من البداية هكذا ، فإن توجه كل منهما وبنائهما مع هذا الاقتراب المتلاحم ، إنما يسمع بجدلية ما ، نقل فرصها بداية كلتا اتجاهي التميز واختلاف المسار ، فاقسمت المسافة ، لتحل عليها علاقات تضاد أخرى . وهنا يجدر بنا أن نميز بين ثلاثة ألفاظ سوف نستعملها في شرح أشكال التضاد المحتملة في العلاقة بين الإبداع والمجنون ، وهي الألفاظ الإبداع ، والنفى ، والتناقض ، وسوف أحاول أن أحدد الفروق بحسب استعمالنا لها هنا (وربما فيما بعد) من خلال تحديد نوع العلاقة ، ومدى المسافة ، وتوجه الحركة بين كل طرف من أطراف القضية ، والطرف الآخر .

ففي « الإبداع » : يكون الضد ناقراً عن ضده ، ظاهراً على حسابه ، متجهاً عكسه ، بعيداً عنه .

وفي « النفي » : يكون الضد مُبطلاً لضده ، شالاً لضايفه (= محايياً أثره الظاهري) ، كما تكون المسافة بينهما ثابتة (جُمُعة) ، ويكون التوجه (لكل منهما) دائراً في محله ، وفي اتجاه عكس الآخر ، مع الثبات في الموقع (أو في أي حركة مكافئة بلا دفع) .

أما في « التناقض » فيكون النقيض مواجهاً لنقيضه ، ملازماً له ، متداخلاً فيه ، حتى تكاد المسافة تخفى لتتجدد متخلفة باستمرار ، كما يكون التوجه هو « محصلة » المواجهة إلى اتجاه يشملها معاً .

وكل هذه العلاقات مطروحة فيما بين الإبداع والمجنون .

فلملة الإبداع هي ما نلاحظه في المرحلة الأخيرة من مسار كل منها ، إذ الإبداع في النهاية هو عكس الجنون إيماداً ، من حيث إن أحدهما ينسحب عن الآخر ، فيظهر على حسابه ، متجهاً عكسه ، بعيداً عنه ، فيقتل أحدهما في الوعي ليظهر الآخر إلى ظُلْمَةِ الممن . وكان الإبداع هنا إذ ما تغلب ظهر سلوكاً مملناً ، وانجماً معدداً ، فإنه يقتل ذلك بإخضاعه الجنون في داخل الذات كلنا ، ضاغطة في الوقت نفسه ، فكلها زاد تآثره حركة ، زاد الإبداع الظاهر تماسكاً والمعكس صحيح ، إذا ما ظهر الجنون المقابل لهذا المستوى من الإبداع ، وهو ما لا مجال لتفصيله الآن (١٧) . ويظل هذا الإبداع (إيماداً) ملحا ، وظاهراً ، وشيطاً ، بقدر ما يظل الجنون كائناً ومهدداً في آن واحد . وهذا النوع من الإبداع يتمثل فيما هو ناتج رمزي تشكيل ملموس ومسجل ، أكثر مما هو حالة حياتية معيشة . ثم إنه ليس هو المستوى

سابق التنظيم ، وإلا فلم كان البسط الجسم ؟ فإن قيل إن ثمة عردة « ما سبق » قد تمت ، فلا بد أن يكتت بنظرة أعمق أنها ليست كذلك على نحو تام ، حيث يفقد « العائد » عادة قدرًا يزيد أو ينقص من مرونة وجوده ، وحساسية مؤابكته ، وحركة استمراريته ، وهذا كله إذا ما تمادى حتى ظهر جليا في السلوك ، كان أقرب إلى ما يسمى في الأمراض النفسية « اضطراب الشخصية » (وبخاصة التسويع النمطي) - وهو الصورة المبالغة (المرضية) من فرط الجمود على نمط شبه عادي بشكل يعوق النموحتا (١٨) .

٧ - أما الاحتمال الثاني (وهو مع الاحتمال الذي يليه موضوع دراستنا) فهو أن يتمادي التخلخل والتباعد ، ويتصاعد التشيط ، والغوران ، حتى تسود الوسائل البدائية ، وتظهر المستويات الأولية ، بما في ذلك غلبة الصور ، والإدغام ، وعجز اللغة ، ومظاهر النكوص ... الخ ؛ وهو ما يسمى الجنون .

٨ - على أن ثمة احتمالا صعبا قد يتوجه إليه المسار ، وهو أن يستوعب الفرد هذا التخلخل الضاغط أو التشيط الملح دون الخوف منه ، أو الإسراع إلى كبته (اضطراب الشخصية) ، ودون التوقف عنده ، أو الاستسلام لتماديه (الجنون) ؛ إذ يتقبله ويحمله ، ويترجم ما نشط فيه من بدايات إلى لغة مفاهيمية مرنة وقادرة على استيعابه والتجديد من خلاله في آن واحد . وهو يقوم بذلك بحيث تتخلق الذات منه وتتعدد به ، أو يمزج في شكل ناتج أرقى ، مُشكّل في صورة رمزية خارجية مسجلة ، وهذا هو الإبداع (بتغل فاعل مُبدع مستول) .

وقد تعمدنا أن نعرض هذا التسلسل حتى فيها لا يتعلق بأساسيات موضوع الدراسة ، وذلك للأهمية القصوى التي ترتب على الاقتراب الطويل من نشأة الجنون والإبداع إذا ما لورنا أن نستوعب طبيعة تنوع احتمالات العلاقات فيما بينهما .

فيا طبيعة ذلك ؟

٨ -

تنوع العلاقات بين الجنون والإبداع وأنواع الإبداع المقابل :

لاحظنا فيما تقدم أن العلاقة بين الجنون والإبداع تشير إلى ثمة بداية مشتركة ، وموقفا متحدًا ، ومضاداً لغالبية « حالة العادية » ، ولاحتنا في الوقت نفسه أن ثمة مسارًا مختلفًا وانجماً متوجها لكل منهما ، مع احتمالات تبادل ، أو تضاد ، بما يجعل كل ذلك من آثار مختلفة على مسيرة النمو ، التي يعد أحد مظاهرها « الإبداع » ، وبعض مضاعفاتها « الجنون » . وكل هذا يحتاج إلى بعض الإيضاح .

فالزم بأن ثمة شبيها بين الإبداع والمجنون ينبغي أن يعد النظر إليه من خلال تلاحق المراحل التي عرضناها في التسلسل السابق (فقرة - ٧) ، لتجد أن الشبه يأتي أسما من أن كلا منهما هو نقيض حالة العادية ، وأن انبعاثات بداية كل منهما هي واحدة من حيث تشيط المعرفة الأولية ، وإحياء وحدات لغة بدائية سبقت كبتها أو إهمالها ، أو تأجيل التعبير بها أو حفظها ، ناهيك عن تشويها ، ودغمها ... الخ . وفي هذه المرحلة الأولى على وجه التحديد يكاد

فترات السكون (الا إيداع) ، وهو ما يبدو كأنه : السلامة من الجنون (بالجمود) على حساب حركة الإيداع .

أما العلاقة الأهم والأخطر فهي علاقة التناقض كما عرفناها ، وهي العلاقة التي تملكن بعنوان هذا المقال كما اقترح عن مند البداية ، والتي تسامنا حول إمكانية وجودها أصلا حين عرضنا اتفاقنا مع « أربى » على أن يكون الإيداع الولادى خلال بين العمليات الأولية والعمليات الثانوية بعمليات ثالثة تشمل الاثنين معا ، لكننا بعد هذا الاستعراض الشعب ، نجد أنفسنا وقد تسعدنا خطوة أبعد إلى احتمالية جدل أعل ، ليس بين المعرفة البدائية والمعرفة المعاصرة ، بل بين تقيضين يتكونان في اتجاهين مختلفين (أوفى هذه المرحلة ، يتحركان إلى اتجاهين مختلفين) ، وأنه إذا لم تحدث منذ البداية أية تصفية للموقف بالإيداع (الإيداع البديل) أو بالتفنى (إبطال/إحباط الإيداع وإحلال اضطراب الشخصية على الجنون) – إذا لم يحدث هذا أو ذلك ، فإن جدلية ما تطرح نفسها في بداية العمليتين أساسا (ثم بعد ذلك شروط أصعب) ، بمجرد تملخل الكيان القائم ، وقبل التميز الصريح إلى ما هو إيداع أو جنون (حتى يمكن أن نسمى مرحلة التميز هنا : مشروع إيداع ومشروع جنون) ، ويكون في التقارب والحركة فرصة لجعل التناقض نوحجا بما يسمح بالتلاحم والتصارع والتناغم واحتمال توجيهها معا إلى ما يجاوزهما ؛ إلى ما هو « الإيداع الفائق » الذي يحتجىها في كل أصل . ذلك بأن هذا النوع من الإيداع هو الذى يتجوى الجنون في كونه (إذن : دون تميز إلى جنون) ؛ فهو ليس بديلا عن الجنون مثل النوع السابق ، لأنه لا يظهر على حساب جنون كامل مريض ، بل هو يستوعبه ويلتهم به ليتخلق معه إلى ما يجاوزها . وهو – بذلك – في حركة كلية لا تترك جانباً من الأصول إلا شاركت فيه ، بما في ذلك الجود الجسدى^(٧٢) . كذلك تتميز مسيرة هذا النوع برحب خاص فيبولة خوص التجربة (إننا ننلق عليك قولاً قتيلا) ، وكذلك تتميز بإثارة حفز مسئول عن فعل تلقئها (فحملها الإنسان) ، وهو إيداع لا يعقبه هلوله تفرغى يعلن التخلص من تورم ما (كما هو الحال في الإيداع البديل) . وكل هذا – بداعة – لا يترك للبديع كما هو بديع ، قتيلا بل تتمدد ذاته من خلاله إلى درجة يختلف هو بها ، كما يختلف – قتيلا أو كثيرا – إيداعه التالى . ومثل هذا البديع غير معرض – بالقدرد نفسه – إلى أن تباديل نويات إيداعه مع نويات جنونه ، كما أن فرصة جنونه تتناقض باستمرار ؛ لأن الجنون عنده لم يعد مكموتا بإيداع بديل ، وإنما هو جزء مظهر متداخل وملتحق في الإيداع نفسه . ثم إن مثل هذا البديع لا يتميز – عادة – بصفة خاصة من تلك الصفات التي تملن ما هو اضطراب في الشخصية كما أسلفنا (وهي بعض نتائج علاقة التنى) . وهذا الإيداع هو طرفة نوعية كلية ، أحد مظهرها نتائج البديع ، وفيها علاماتها التغير الجبرى في الوجود ؛ وهو ما يصف – مثل وأساسا – الجيرة التصوفية الحقيقية ، التي لا تحتاج بذاتها إلى ناتج ملعن دالها .

وبدئين أن إيداعا بهذه الخصائص ليس هو التواتر ، وأنه حتى إن وجد أحيانا ، فقد يصعب أن يتكرر كثيرا ، ناهيك عن أن يستمر طويلا (هذا في مجال ما هو ناتج ورمزى مُشكَل) ، كما أنه قد تباديل علاقة الجدلية هذه ، المستولة عن الإيداع الفائق ، مع علاقات

الأقصى من الإيداع ، كما أنه ليس الإيداع المسئول عن تغير النوع ويمكن أن يطلق عليه اسم « الإيداع البديل » ، على أساس أنه بديل الجنون إيداعا ، وفي الوقت نفسه هو بديل الإيداع الأقصى (أو الجدل الذى سمي به الآن : الفائق) (جدول رقم ٢)^(٧٣) . وإليه تحديد هذا النوع البديل المهم برغم قصوره عن الفائق ، هو أن نوضح دوره ، وفي الوقت نفسه أن نته إلى خطورة الوقوف عنده ، أو التصدى فيه ، على حساب ما هو أهم وأرقى . فإذا رغبنا أن نقبله بديلا عن الجنون فهذا مطلب رائع وبدئى ؛ وإذا استلهمنا بعض إرعاصات ورؤى مستقبلية ، فهذا تعهد معرق ضرورى ؛ إما إذا حل على الإيداع الفائق طوال الوقت (بديلا عنه أيضا) ، فأجهد نبض النمو الجوى ، فرداً فوحا ، فهذا يصيح مظهلا بشكل أو بآخر . لكننا لا نستطيع أن نحدد بشكل مطمئن متى يكون بديلا عن الجنون ، ومتى يكون بديلا عن الإيداع الفائق ؛ وهو في الأرجح بديل عن الاثنين معا ، حيث إن الإيداع الفائق يحمل كل إرعب الجنون وملاحم تناثره . ولكن تميز هذا النوع البديل علينا أن نصيف إلى افتقاره إلى نبض الشمول المحتوى للجنون ، أنه إيداع منفصل عن صاحبه بعد إفرغته منه ، حيث إنه بديل – أيضا – عن إيداع ذات البديع ؛ إذ يوجد (أقله) خارجا منه/ عنه . لذلك فهو يترك شخصية البديع دون تغير جوهري بعد كل خبرة إيداع ؛ لأن صاحبه – مرة أخرى – قد أسهل الخارج ، بما أبديع ، على ذاته ، ولأنه بإيداعه هذا لا يحدل جنونه ، وإنما يستجده ؛ إذ يجل عله (عمل جنونه) كلاً منتظا عكيا (جدول رقم ٢) قادرا على نقطة تناثر الجنون التابع في الداخل وقمعه . والبديع هنا يستعمل لغة مفهومية ضابطة ومنضبطة بطريقة جيدة منتقة ؛ وهو يكاد يرتعب من توقعه عن الإيداع أخشية أن يفتر البديل ، حتى لا يمكن أن يسمى هذا الإيداع أصناما بالإيداع العفرى ؛ « إما أن تيدع أو تئن » (اللهم إلا إذا أنطقا بعلاقة أخرى : التنى (انظر بعد) ، أو تطور إلى علاقة أرقى : التناقض فاجلدل) . وقد تباديل خبرة الإيداع البديل هذا مع نومة جنون عند الشخص نفسه ، ويكون هذا الجنون من النوع البديل عادة ، ما لم تتغير العلاقات . وبمثل احتمال التناوب قائما ما ظلت علاقة الإيداع هي العلاقة الغالبة .

أما علاقة التنى : بحسب التعريف السابق فهي علاقة تسوياتية (خلوسنية) . وهي تعرض نفسها ، أو تعرض نفسها ، في المراحل الوسطى لتطوير العمليتين . وهنا ينبج أي منها ، بل كلاهما ، في أن يطل معقول الآخر ، فيتميد في علاقة سائكة ، إذ تثبت للمسافة بينهما ، وتستدير الحركة في عملها ، كل عكس الآخر ، أو تتجدد بلى بديل مكافئ ، في أي اتجاه ، فيصيح « البسط » الملن عملا ولا يظهر ؛ فلا إيداع ، ولا جنون . ويبدو هذا المسار شديد التشنج بما أشرنا إليه عند القول (بالزعم) بالعودة بعد الخلخل إلى سابق العهد (دون عودة حقيقية) كما ذكرنا . ويكون ناتج هذه التسوية المتجمدة هو احتمال الاكتفاء باستمرار ظاهر ما هو حالة « الصاحبة » ، التي إذا ما يولع فيها بدت تصنيفا مرضيا على نحو ما أشرنا إليه ، وما يسمى « غمط اضطراب الشخصية » ، الذى يعد من بعض صوره الجمود الدينى والأيدىولوجى . وهذا الحل البائى قد يتبادل مع الحل بالسلب ، ونادرا مع الحل بالتناقض التناقض (انظر بعد) ؛ وهو الذى يفسر بعض شذوذ السمات عند بعض البديعين ، خصوصا في

يفتقر إلى التناغم، والتواكب، والخط الحورى، ويبدو فضفاضا هشا، بحيث يمكن فصل الجزء منه - أى جزء - عن الكل المتحد (لا المتلاحم). وهذا الإبداع المتراحم (إن صح التعبير) هو نتيجة إجهاض جدلية الجنون والإبداع، فبما يمكن أن يسمى بالإبداع النقص، أو الإبداع المنحوس، بمعنى أن هذا الإبداع هو نوع من إخراج المادة المستترة والمفككة، وهي بعد في مراحلها الوسطى، متداخلة مع المفاهيم في بداية جدلية لم تكتمل، إذ لم ينحلمها صاحبها حتى تنضج، «فتخلص» منها كما هي، ناقصة كما يتبين. ولصعوبة التمييز بين هذين النوعين (الفائق، والناقص) (= المنحوس) قد يتطلب الأمر دراسة معالم أخرى إلى جانب النتائج الإبداعية، فمحور الكشف عن الكلية الغائبة الضرورية لنتائج الجدلية الإيجابية. وحتى يغامر الناقد ببذل مثل هذا الجهد، فقد يحتاج إلى مزيد من تعرف البعد في إنتاجه المفاهيمي للصفول، حتى يطمئن ويشكل ما إلى أن المحاولة جادة ومجازوة، وليست هروبا متعجلا، اللهم إلا إذا عد النص «مادة أولية أكثر منه إبداعا متكاملًا». وهذا أمر غير مقبول إلا في مبدئى، أو عاجز (ولو مرحليا). كذلك فإن النظر في أثر الإبداع على البعد وإنتاجه الملاحق قد يعين الناقد في تحسب إيجابية التوجه، أو عكس ذلك.

على أن ثمة شيئا آخر قد لا يحتاج إلا إلى مجرد إشارة عابرة، لاحتمال اختلاطه عند العامة لأول وهلة بالإبداع الفائق والإبداع الناقص، وهو ذلك «الشيء» الذى يتجسّد من تصنع تنشيط وسائل معرفة أولية بدائية (دون تنشيط حقيقي، أو مفهومية... إلخ)، فيتحكم المزيف ما زينه إقحامها وسط المستوى للقاصي، حتى تضطرب المفاهيم وتشره بلا إضافة لإبداع، على نحو يستحق أن نقترح له اسما هو «الإبداع الزائف» (ولابد أن اعتذر لمجرد ذكره، لكن الخلط شاع حتى وجب التنويه).

القضايا المرضية أو العلاجية لبعض أنواع مستويات الإبداع والصحة وجلوه التثوي.

يبدو أن مسألة العلاقة بين الجنون والإبداع (أقصى المرض وأقصى الصحة) كانت تشغلت منذ غامرت بوجاهة مرضى في توجيههم، واحتياجاتهم، وعلاهم، وتحمدهم، واختلافهم، الذى حسبته (حتى الإخفاق) نوعا من الإبداع^(٣٣). وقد ازدادت هذه المسألة إلحاحا حتى سجلت هذه المواقف شعرا، ثم حين حاولت شخصيا - عارسة بعض تجارب الإبداع، حتى وصلت إلى هذه الدراسة، فقابلت في الأساس بين الإبداع الفائق في ناحية والقصور على الجانب الآخر، كما أشرت في الفاش (٧٠) إلى الجنون البدلي في مقابل الإبداع البدلي. وبإرجاع محاولات السابقة وجدت أن إثبات هذه المراحل والمقاربات هنا هو تحديد تاريخي قد يفيد في المستقبل في تحديد المقاربات الممكنة بما يسمح باستكشاف علاقات جدلية مرحلية على كل مستوى مقابل مرحلة بدلتها. وقد يزيد تحديد المدخل إلى أى دراسة، وتحديد مستوى التدهور والتطور المتقابلين - قد يؤدي ذلك إلى الإسهام في تفتية النتائج المتداخلة، والتخليل من التسميم المبجل، كما قد يساعد في تفسير النتائج المتعارضة للأبحاث المختلفة، حتى لا يطلق الحديث على علاته - هكذا - في المقارنة بين «إبداع» (أى

النمو والإبداع)، على نحو يجعل ناتج الإبداع، وصفات المبدع، تتأرجح في مسارها الطولي بحسب ما يتغير عنه من علاقة الإبداع بالجنون في كل آن، وكل تجربة، وكل إبداع. وكذا ذكرنا فإن فرصة العلاقة الجدلية - لصعوبتها وخطورتها - إما تتاح في المراحل الأولى لتتيز المعليتين، وتقل باستمرار مع تطور المراحل، وتتباين الصليتين، واختلاف التوجه؛ ولكن يظل الاحتمال قائما مهما تضاعفت فرصه، حتى أن الاتجاه إلى علاج الجنون بالإبداع يمكن أن ينتج إلى ترجيح إمكانية قلب نوع العلاقة بينها حتى بعد ظهور الجنون صريحا. على أنه لا ينبغي لنا أن نعتقد أن هذا الحل سهل، على نحو ما نشره من العلاج بالشعر مثلا، أو أن نرافق بين هذه الجدلية الصعبة وتوجيه المرضى لتفريع بعض توتراتهم من خلال نشاط في «ما» لأن المقصود هنا هو محاولة تحويل العلاقة الأساسية بين الحالتين، إذا ما أريد تحقيق المسار حقا بما يتحقق من بعض الجنون ما هو «ضده»/«به». وهذا شيء ما زال يقع في دائرة الأمل (انظر بعد)، لأنه علينا في هذه الحالة أن نمارل أن نترجم بالتأثر السائد للمخاض إلى مرحلة أسبق، هي أقرب إلى مشروع الإبداع القريب من مشروع الجنون، فخور فرصة أرحب لتنشيط جدلية حقيقية تستوعب الجنون، فيكون الشفاء ليس باختصاص الجنون، وإفا باحثاته، على نحو يشمل وقاية حقيقية معها كانت نسبية، إلا أنها نوعية. وكان هذا الإبداع الفائق إذ يتداخل مع الجنون إما يستولى في الحقيقة على جزءه، بحيث لا يعود قادر على الانفصال عنه بعد أن ذاب في كلية جديدة حقا. وهذا ما يجعلنا نتيقن بعض عناصر الجنون من خلال ما هو إبداعا فائق، وإن كانت هذه الملامح لا تظهر أبدا كما هي، بل تبدو مخوذة وتايضة في جوف كلية الفعل/النتائج الإبداعية، بحيث يكون من المحال تغييرها متفرقة بوضعها جونا، كما يكون من المحال في الوقت نفسه إغماها بوضعها مجرد ترجحة من لغة معرفية بدائية إلى لغة مفاهيمية محكمة؛ إذ لابد أن يتداخل تيارا المستويين للمرضين يتداخل محكما، يرتقى بها معا. وأخيرا فإن هذا الإبداع الفائق هو فعل في ذاته، وليس ترجمة لفعل أو وعد بفعل، أو خفا على القيام بفعل؛ لأنه تغير حيوي (بيولوجي) جاري، أمد وجوهه - فصب - هو النتائج الإبداعية المعلن.

ونظرا لشدة تكثيف هذا النوع، وخطورة مساره، فإنه ينبغي أن نفتتح بأنه نوع نادر حقا، وأنه مواكب بدرجة ما لنوع المجتمع الذى يسمح به/يفرضه ولحيوته. لذلك لا ينبغي أن نبالغ في أن نجعله مغليا في ذاته، في ظروف لا تسمح بإفرازه. كما لا ينبغي أن نجب ما سواه (الإبداع البدلي مثلا)؛ فمفسدة الإنسان تحتاج إلى كل التوافيق والتبديدات الممكنة طوال الوقت. ثم إن جرة متوازنة من هذا الإبداع الفائق، حقيقة ومتروية، هي جارية أبدا بعيدا عن بؤرة الوعى، وهي دائمة المعاودة لمناخات الحياة، وهي المستولة في الواقع عن النمو والتطور النوعي على المدى الطويل بشكل كامل. ولا أمضى بذلك أن نطمئن لهذه الجبرة أو نرضى بتياب هذا الإبداع عن مسئولي الوعى الظاهر، ولكننى أتبه إلى ضرورة عدم اللامبالاة في الإحاطة على تحيزه وتفرقه؛ لأن ذلك قد يعرضنا لمخاطر تترسج عنه صور غخطلة من هذا النوع، ومشوّهة لطبيعت. إذ إن هناك إبداعا آخر قد نلاحظ بين تنابه مستويين معرفيين أيضا، حتى ليخيل إلينا - من بعيد - أننا أمام إبداع فائق، غير أن هذا الخلط هو خلط نافر،

الإبداع) وهـ جنون) (كل جنون) ، وكان الإبداع واحد ، والجنون كذلك . وسوف أكتبى بعض هذه المقابلات في صورة مختصرة (جدول رقم ٣) ، نظرا لأننى استطرد في تفصيلها هو خارج عن نطاق هذه الدراسة .

٩ -

مآزق وتطبيقات :

بالرغم من أننى أعيش هذه الدراسة بما هي فعل يومي منذ سنين عدا ، فلن أعلن أنى واجهت صعوبات شخصية متجددة وأنا أحاول تسجيل بعض معلميها ، كما حاولت اقتحام مناطق كنت أحسب أننى قد اعتدت ارتيادها ، إلا أنها بدت لي جديدة ووعرة وواحدة في آن واحد . وقد تصورت وأملت أن يشاركنى القارىء مثل ذلك وغيره ، ففكرت أن أسجل في نهاية هذه الدراسة بعض ما أعده مآزق تتطلب موقفا بقدر ما تلقى في رجوعنا من تعجبات ، ثم أرفد ذلك ببعض الإشارات الواحدة بتطبيقات مختلة ، علما تخفف عنا ما يمكن أن نحققه لتواصل المحاولة .

٩ - ١

١ - وأول هذه المآزق المتجددة هو مواجهتنا بضرورة مراجعة المنهج الذى نتناول به قضايا الإبداع ، والجنون ، والصلافة بينهما - تلك العلاقة التى رأينا أنها تمجد وتعتدل في أول الإنمات العملية المشتركة ، وهى مرحلة كما ذكرنا بعيدة عن التناول المباشر ، حتى لصاحبها ، كما أن الوحدة الزمنية التى تحدث خلالها هى أقصر من أن تكون في تناول الدراسة أصلا ، كما أنها - أحيانا - من المعال إحداها للتحقق منها ؛ فلا الملاحظة مفيدة ، ولا التذكير (فلاستيطان) ، مسقة ، ولا المقاطع الشارحة متوسطة أو كافية (حيث إننا نتحرك في منطقة المبررة المعرفية المخصصة للضبابية أساسا) . ثم إن الباحث من خارج عملية الإبداع ذاتها ، اللهم إلا بإبداع مواز ، لا سبيل له إلى هذه المنطقة أصلا ، مهما صدق واجتهد ، اللهم إلا فضله في إضافة إشارات دقيقة على هامش المسألة . ولا يخفى في حل هذا التحدى أن تنبه الدراسات إلى الاهتمام بالسودات (برغم أنها خطوة في الاتجاه الصحيح) ، لأن المسودة مرحلة لاحقة بشكل أو بآخر ، إذ تقع خارج المنطقة الضبابية التى تبدأ منها محاولة تحس حركة المسارين . ولأننا فإن التلزعج بما يسمى المنهج الفينومينولوجى - كما تعودت أن أفعل - هو تحصيل حاصل ، لا يفتقر في ذاته ، لأن هذا المنهج هو عملية إبداعية قائمة بذاتها ، على نحو لا يفيده كثيراً في إدعاء أنه منتج علمي بالمعنى الشائع مؤخرًا لما هو علم .

٢ - أما المآزق الثانى فهو ما تنبأنا إليه هذه الدراسة - فيما يتعلق بالجنون والإبداع - مما ترتب على اكتساب الإنسان لما هو وصي بالمسرة ، ثم ما ترتب على امتلاكه لقوانين التدخل المُفْعَر ، الذى جعل يتباعد قليلا أو كثيرا من مواكبة قوانين التطور الطبيعية (وهو ما لم نكتشفه بالقدر الكاف بعد ، وفي طريقه تتحرك هذه الدراسة) . ومن أمثلة ذلك - غير ما ذكرنا في البداية من خطر تغليب قيمة الحياة الكمية - أننا رحنا نعمل من قيمة نتائج الإبداع على حساب قيمة

الإبداع ذاته . وقد عرضنا في هذه الدراسة (ومن قبل في دراستنا عن الإيقاع الحيوى) مدخلا للنظر في «الإبداع اليومى للإنسان المعادى» ؛ فقلنا تنبه من خلال ذلك (الفرقة بين عملية الإبداع ونتائج) إلى أننا في معظم الدراسات الشائعة لا نقارن في الأغلب بين حالة الجنون وحالة الإبداع (بالتحديد الذى أوضحناه لكلمة «حالة») ، وإنما نحن نقارن - في الأغلب - بين نتائج الإبداع التشكيلى الرمزي وظاهرة الجنون المرضية والغائبة ، وأحيانا ما نقارن بين صفات كل من الجنون والبديع وقدراتهما ، حالة كونها بعيدا عن حركة العمليتين أساس التفاعل والمقارنة . ولعل ذلك - أيضا - هو المسئول جزئيا عن اختلال نتائج الأبحاث في هذه المسألة وتداخلها وتعارضها ؛ فالانتباه إلى أن الإبداع هو عملية ، وحالة ، ونتائج أحيانا ، وأن الجنون هو عملية وحالة ، مع ندرة نتائجه خارج ما يلحق بذات الجنون وسلوكه ، لا بد أن يلزمنا بتعديده مستويات المقارنة ابتداء حتى لا يخلط الأمر .

٣ - ثم نواجه بعد ذلك ما يفرضه علينا انتباهنا إلى حتمية الحركة ، ومن ثم حتمية الجنون . أو بتعبير أكثر لطفا ، وأقل دقة ، حتمية اختراق الجنون ، فلذا قبلنا أنه لكى يكون الإبداع إبداعا حقيقيا لا بد أن تكون ثمة مخاطرة بالتفكك (بلا ضمان مسبق) ، وهذا ما أشرنا إليه بوصفه جنونا ، وإذا كان هذا التفكك لا يحدث في أمان نسى إلا في جوف نشاط الجميد ، وإذا كان هذا غير كاف في بعض الحسابات ، فقلنا أن تفكك النظر في مسوقنا قد هو تفكك - جنون - لا لثبوت استمراره إلى ما يبدو ، وإنما لتتحمل مسئولية اختراقها بما يتصاعد بمسيرة النمو ، كما أسلفنا

٤ - وإذا كان أغلب الإبداع هو من نوع «الإبداع البديل» ، ومن ثم فهو ليس بالضرورة اختراقا للجنون وجدلا معه ، بل هو إبداع له وحلول عمله ، فإن علينا أن نخفف قليلا أو كثيرا من الاحتفاء به ، خشية أن يوردنا التمدد في ذلك إلى إغفال الإبداع المعادى (اليومى للشخص المعادى بلا نتائج منفصل عنه) من جهة ، ونحبب الإبداع الخافت ، من جهة أخرى . ولا أنصح في ذلك بداية بالإقلال من شأن هذا الإبداع البديل ، أو الخوف من إصااقه لحظى التطور^(٧٤) ، فهو تنسيق أصيل ، ورؤية مستطعة ، وجمال مضاف ، فليلا عن أنه أفضل من بديله : الجنون (المقابل) على الأقل .

٥ - ولو أننا قبلنا أنه لكى يكون إبداع فائق فلا مفر من اختراق الجنون ، لواجهنا مسئلة ضرورة تهيئة الظروف المناسبة - دينيا وسياسيا واجتماعيا وتربويا - التى توفر جرعة بالغة الدقة من السماح والضبط ، بما يرواك المسرة ، ورمونة النضفة ، ورحابة الاستيعاب ، وبالمعنى الأخرى ننسب هذه الفقرة بأنه : ما لا كان الإبداع حتما ، ومواجهة الجنون من خلاله ضرورة خطيرة ، والعدول عنه جودا ، وإجهاضه تشوينا ، واستمرار معاولته - مكدًا - معاناة لا يقدر عليها واحد وحده ، كان لزما علينا أن نخط المسيرة بما يورث ترجيح النتائج الإيجابية للجهدية الجبرية ؛ ومن ذلك : مساحة الحركة ، وضمان المرونة ، وضبط التوقيت ، والإبداع المواكب ، والمتخاطب المتعدد القنوات ، وتماثل المطبوعات مع حرية الحركة . . . إلى غير ذلك مما لا مجال لتفصيله هنا . عل أنه يجدر بنا في هذه المنطقة أن نعيد النظر في

الإرهاب هذه قد تستل إلى مجتمع المبدعين (إن صح التعبير بحسب الشائع عن الإبداع ، وليس بالتصريف الأشمل حيث كل إنسان مبدع حثلي) ، على نحو قد يقلل من فرص التقدم للمفكر إلى الإبداع الفائق اختراقاً للجنون (سواء السمية وأوجب الإبداع القويرة (١١) . ومن ثم فقد يقتصر الأمر على الرضا بما أسميته الإبداع البديل ، الذي تنوع أن يزداد تحليها كلما زادت جرعة الخوف من بطله إرهاباً ، وقد يستسهل الأمر إخراج ما أسميته بالإبداع النقص خوفاً من إكمال المسيرة اختراقاً للجنون ، سعياً إلى الإبداع الفائق كما يكون . فلممارسة الطيبة النفسية من هذا المنطلق لا يقتصر تأثيرها على المجال الطبي فحسب ، بل قد يمتد - كما أوضحنا - إلى التأثير على حركة الإبداع وتوجيهاته جميعاً .

على أن إعادة النظر في المسألة الطيبة النفسية لا ينبغي أن يقتصر على تأكيد ضرورة تمييز جدليات تشخيصها ، ولا على التنبيه على منع الإغلو العلاجي للمزمنة السخنة أن واحد ، بل ينبغي أن يمتد إلى تغيير الموقف النظري العلمي ، ومن ثم تغيير إعداد الممارس ، نظراً لتغيير مفهوم العلاج ، ومسايره ، ومستوياته . فلك بأنه إن كان ثمة جدلية ممكنة بين ما هو جنون وما هو إبداع ، حتى بعد أن يتجه المسار على نحو متزايد إلى ما هو جنون ، فإن واجب الممارس هو أن يسعى لتحيية الفرصة لاستعادة تشييط هذه الجدلية بمحاكاة المريض في إبداعه إنساني مولد^(١٢) ، في إطار الضبط الدوري للإبداع الحيوي ، على نحو يسمح باستعادة الجدلية في الجهد بتالي^(١٣) ، وكما نتحدث عن جلد مركب آخر بين الجنون مثلاً في شخص المريض (الذي يحمل بطلو الإبداع ويجوده) ، والإبداع مثلاً في رعاية المريض ومرونته وجدليته الموازية لأكثر من مستوى معرفي ووجداني في الموقف نفسه (فلك الإبداع للرواك الذي يجتري جنون الممارس والمريض معاً) . ومن خلال هذا التركيب الحركي الجليد المتعدد الأطراف ، يمثل الجليد بالتدرج إلى داخل المريض بعد رد المسار إلى بداياته ، تبدأ جدلية أقل تعذيباً بين جنون المريض وإيداعه ذاته (وهو ما أشرنا إليه سابقاً) ، وذلك في وسط مرز يسمح بمساحة للحركة وحوار متصل على أكثر من مستوى مع أكثر من ممارس . فليذا نجح هذا كله ، أو بعضه ، تغير التركيب إلى ما يعبر من طبيعة توجه المسار ، حتى لو انعكس المريض ، حيث تكون المناعة هنا نتيجة لتغير كيمي في علاقات المستويات وتوجيهها (ولا مجال لتفصيل هذا هنا) . وقد أطلت في هذه القطرة برغم ظاهري التخصص ، إلا أن تصورت أنه ، بالتقاس ، يمكن أن يقدم القند الأدنى ببعض هذا الدور بشكل أو بآخر (وهذا لا مجال لتفصيله هنا الآن) .

(٢) في تطور اللغة :

« اللغة (هي) جَماع ترخيص البشرية »^(١٤) ، وهي . . . ليست إضافة لاحقة لتلصق بظاهر الوجود البشري الفردي والجماعي ، بل هي الوجود البشري في أرقى مراتب تعقده . . . واللغة . . . ذلك الكيان البيولوجي الراسخ المرز / المفتوح : معاً ، وبالتالي فهي دائمة التشكل والتشكيل ، وليس الكلام إلا بعض ظاهرها في ساروك رمزي منطوق / أو مكتوب . . . على أن الكلام وهو يؤدي بعض وظائفه للتواصل والاقتصاد بمورد فيوزر ارتجاعاً على الكيان اللغوي ذاته ، أي على تنظيم وجودنا وإفعاليته »^(١٥) . ومن ثم فإن اللغة

الأفعال السائد لما يسمى « تنمية قدرات الإبداع » . فلك بأن مثل هذا الأفعال يصور للإبداع قدرات متميزة كأنها تقع في بعض جوانب الحياة العقلية لبعض الناس ، والأولى بنا من خلال ما قلنا أن نتجه إلى « السماح بحركة الإبداع » ، وهو الأمر الولد عند كل شخص بطبيعة تركيبه الحيوي . وبالمقارن أخرى فإن المسألة ليست قدرات تزيد أو تنقص ، وإنما هي حركية جدلية حتمية تنسجها ، أو تتجهض أو تنكسر^(١٦) .

٢ - ٩

تطبيقات واحدة :

ثم ننقل أشرنا إلى ما يمكن أن تمد به هذه الدراسة في مجالات محددة ، كحظية متواضعة ، عقلية ومباشرة ، نختر من بينها ما يتعلق بمشكلة التشخيص والعلاج في الطب النفسي بالنسبة للجنون وبخاصة ، ومشكلة تطور اللغة ، والموقف من الجدلية في الشعر ، ثم من الإبداع الداني في خيرات التصوف .

(١) في التشخيص الطبي وعلاج الجنون :

يخطئ من يحسب أن مشكلة التشخيص (والمعالج) في مجال الطب النفسي هي مشكلة مهنية أو علمية متخصصة على نحو تام ؛ إذ هي قبل تلك واجبة دالة على مرحلة تطور مجتمع بذاته في حقبة زمنية معينها ؛ فليس الجنون (على الأقل ما فاجعت هذه الدراسة) مرضاً يصيب الإنسان من خارجها (إلا في بعض أنواعه بعيداً عما عرضنا هنا^(١٧) ، وإنما هو حالة حتمية ، كسنة في الدنسل ، جاهرةة للتشخيص ، ضرورية - بما هي مرحلة - للمسيرة . فليذا تعلم فرع تخصص (علمي) يمثل أن له الكلمة التخصصية (العلمية (١١) في هذا الأمر ، فصور لنا - وربما فرض علينا - مفهوماً سكونياً متزناً لما هو جنون ، فإن ذلك قد يعنى ضمناً أنه مثلاً غير معطن لنوع الحياة الكمية الحطرية التي انسقنا إليها ، والتي بدأنا هذه الدراسة بالتجليز من التصادي في الرضوخ لها . ولو أننا واصلنا « الإعلام » عن الجنون - بكل صوره - بأنه مرض ، وسخر ، وتدهور في كل حال ، لبدا أنه من الواجب على كل من يمه الأمر ، وأولهم المختصون بذلك من الأطباء ، المبادرة بالإفارة عليه ، والتخلص منه بكل صوره ، وفورا ، وباستمرار (وهذا هو ما يجري حالياً في أغلب الممارسات الطبية النفسية في طول العالم وعرضه ، تحت مزاوم كيميائية وتنظير دوائي يغير حدود^(١٨) . ولابد أن نستنتج أن هذه الإغلو سوف تأخذ في طريقها كل « البدايات » ، يزعم العلاج السريع والقوي أي كل بدايات حركية الإنسان على طريق تطوره ، بما في ذلك - كما أشرنا منذ قليل - بدايات الإبداع . وقد تبنت ونهت لهذا الحطرن منذ البداية ، حتى في مرحلة تفكيرى الأكثر سكوناً ، حيث أكدت أن التفرقة بين (أزمة التطور) والمرض الذي يقتصر على المفزة أمام قوى التدهور خليفة بأن توجه العلاج توجيهها أساسياً منذ البداية^(١٩) . على أن هذا الحطرن (السحن المبكر والشامل) لا يقتصر على من يتصايف أن يقع في أيدي الممارسين للمحسنين الوصلة ، بل إن إشاعة الخوف من الجنون بكل صوره ومراحله ، لابد أن تستل إلى الشراخ ، إلى الرجال العام ، فيصيح الخوف من الجنون مبرراً للخوف من الاختلاف أياً كان ، بما في ذلك الخوف من الإبداع ، بل إن موجة

التفرقة بين شعر وشعر ، بما يقلل ما هو إبداع فائق وإبداع ناقص ، فالإبداع الناقص في الشعر ، حتى ولو سمي حادثة (1) هو الذي يعجز صاحبه عن أن يفرق بين التثاقب المتوالي (الجنون) والتعجب الانشائي (الإبداع) ، وقد تهرب منه وحدة القصيدة لحساب الاستغراق في قوة نبضة حل حادثة (2) ، وقد يستسلم الشاعر لذهناته لا شعورية دون إتقانها في بوتقة المعرفة المفاهيمية ، فضلا عن خطئه بين ما هو « جذلة » وما هو تشكيل لغوي جليل . وليس التطبيق المتفرح في هذا المجال مقصودا على الكتاب أدوات دقيقة للتمييز بين هذا وذلك ، وإنما قد يقوم النقد الإبداعي بحسن التقى – وليس مجرد الفرز والحكم – لدرجة أن يرفض الإبداع الزائف ، ويخصن الإبداع الناقص مواكبا حتى ليكاد يمد تحليفه ، ليس نبذة عن منشه ، وإنما حوارا معه . انظر القياس في الملموسة العلاجية (3) ، وأخيرا فإنه يلبدها للموازاة للإبداع الفائق ، إنما يكرر خلافاً – إنفا وكسر هذا الديدع للتمييز بما يطبق إلى إمكانية استمرار غرض مغاير الجنون .

(4) الإبداع الذاتي في خبرة التصوف :

وأخيرا ، فلعل خبرة التصوف (الحقيقي) هي أشد التجارب إثباتا للإبداع الذاتي دون الحاجة إلى إعلان نتائج إبداعى متلفظ . ومن ثم فهي أولى أنواع الإبداع بالمقارنة بالجنون ، لأنها – فرضا نظريا – تسمح بمقارنة حالة بحالة ، وليس حالة بنتائج تشكيل خارجها . ولكن يبدو أن هذا حال أصلا وبمثابة ، إذ إن هذه الخبرة بعيدة عن تناول الدراسة جملة وتضيلا ، فهي صالحة بطبيعتها ، مطلقا بشرطها ، وهي تستثنى جثا بمجرد أن تخرج عن صحتها . فحين يتكلم المتصوفون (حتى الثوري أو ابن عربي) يصعب كلامهم غليظا من الأدب والشعر ومؤشرات الخبرة الخاصة المغفلة ، على نحو يفرقنا من نتائج الإبداع ، وليس من حالة الإبداع الصوري التي نذعي لها الجدلية الوحيدة المتكاملة بين الجنون والإبداع . وأنا لا أرفق غرضنا منهجيا من هذا المأزق ، ومع ذلك فقد أثبت هذا المجال الصعب فيها يتعلق بالتطبيقات ، تنبها لما نحن أحوال للمقارنة بما نعجز عن الاقتراب منه بلذاتنا الحالية .

وبعد ، فينبغي أننا لم نورد هنا كل التطبيقات المحتملة لهذا الفرض ، ولا الجدلالات المتظرة لإعانة النظر : فثمة إمكانية لزيد من الاهتمام بعينات الكتابة والتشكيل الفجة لحالات الجنون الصريح ، والتركيز على التسبيل بكل وسائل التسجيل الحديثة لبدليات الجنون على وجه الخصوص (إن أمكن ذلك) ، وبدليات الإبداع (مع استحالة ذلك ، اللهم إلا في حالات التثريب عند الديدع الواحد من هذا وذلك ، وبطريقة غير واضحة في ثلها ، إلا أن التكنولوجيا الأحدث قد تصد بما يؤصل . كما أنه من الممكن إعادة مراجعة الدراسات الأقدم للمقارنة بين الجنون (الإبداع – الجنون) من خلال إعادة قراءة عينات السابق جمعها والاستشهاد بها من خلال وضع فروض جديدة .

ولا مجال هنا حتى لمجرد الإشارة إلى مجالات أهم وأخطر في التربية والبسطة ، لا يمكن فصلها عن دراستها هذه ؛ إذ إن دوائر السماع والبرونة غليظة إنما تحتد من بؤرة الإبداع الفردي إلى كل مجالات الوجود الجماعي فلكون دون استثناء .

معرضة للجمود والتشويه بدرجة تازمنا بثنائية المحفز ونحن نستسلم لثباتها ، أو نعمل من ضرورة تقليدتها كبا . فالوعي المنفرد أو الغريب : لا ينتج إلا عن لغة منقوطة بطبيعتها (4) .

من هذا المنطلق ، وبعد هذه المقدمة ، نستطيع أن نتصور التحدي للملقي علينا في مسألة تطور اللغة بالقياس إلى ما قدمناه في هذا الفرض (هنا) ، فاختراق وصابة اللغة وروسها حتم فترضه ضرورة التطور وحركة الإبداع ، لكن هذا الاختراق – مثل كل اختراق – محفوف حثا بتهدد الجنون (كما أوردنا) ؛ فثمة جدل لا بد أن يفرض نفسه حلا لهذا التحدي الصريح ، وهو الجدل بين الظاهرة الوجودية الأعمق إذ تنعرج في علاقات وتركيبات جديدة قديمة متجددة ، والتشريب اللغوي السابق لها مباشرة ، والمجاز عن استيعابها استيعابا تاما . والصيغة المطروحة لاختراق هذا المأزق بهذه الجدلية : هي التي يقال لها « الشعر » ، حيث . . . يازم الشعر ، فينشا ، حين ترفض الظاهرة أن تظل كلفة في ما ليس لفظا متنا للتواصل ، وفي نفس الوقت حين ترفض أن تحشر نفسها في تركيب لغوي جاهز (مسيق الإعداد) . فالشعر هو عملية إعادة تخليق للكيان اللغوي في محاولة الوصول إلى الخبرة الوجودية للنبضة (4) . وهذا النوع من الشعر الذي سبق أن أطلعت عليه صفات مختلفة (فضل الشعر ، الشعر الشعر ، أقصى الشعر . . الخ) هو للمثل الأول لنوع الإبداع الفائق كما ورد في هذه الدراسة – ذلك الإبداع الذي يؤدي إحقاقه إلى التدهور إلى ما هو جنون (ما استمرت الحركية : تحلية في عكس الاتجاه) ، حيث تسقط اللغة القديمة (للمفاهيمية) إذ تعجز عن الترابط وعن تأدية وظيفتها ، كما تحبض اللغة الجديدة وتحتل ، فلا يتيقن من هذا وذلك إلا ما يسمى « سلطة » الكلمات Word Salad (5) ، أو وطن صوب بلا دلالة وهو ما يسمى أحيانا « جذلة » Neologism (6) ، كما قد تصاب للسيرة بالإحباط أيضا إذا ما أغار عليها ما أسبغته هنا بالإبداع الناقص ، الذي ظهر كثيرا في بعض أشكال الشعر التي تسربت تحت عنوان الحادثة .

وتطبيق القياس في مجال تطور اللغة بينها – إنشاء وفدا – أن يصب مساحة الحركة ، وفتح التنشيط ، ومرونة التقى حركية تطور اللغة ؛ ذلك لأن ثمة حماية تفرض علينا ضرورة اختراق الثبات (اللغوي) بهدف خلقة تزييف الوعي الساكن . وهذا يشمل حثا مغايرة اختراق الجنون بما يحدد بتلك الكيان اللغوي وغلبة الرطانة ، كما يشمل احتمال نجاح الجدلية العملية العميقة بما تحققة من إثراء للغة وللكيان البشري بما هو فعل الإبداع الفائق في صورة الشعر المجدد للغة (الشعر – الشعر ، الشعر الفعل . . الخ) .

وبجرتنا هذا الحديث إلى مجال التطبيق التالي :

(3) الحادثة في الشعر : (دور النقد) .

يمثل أقصى الشعر (الشعر – الشعر – فعل الشعر . . الخ) إبداعا ناقضا بما هو ناتج حقيقي لجدلية نابضة بين الإبداع والجنون . وأغلب ما دون ذلك من مستويات الشعر الأخرى يمكن أن يبرج في عدل الإبداع الجليل ، كما أن بعض ما تسرب إلى الشعر الحديث يمكن أن يفرز إلى ما هو إبداع ناقص ؛ (أو حتى إبداع زائف) . واكتفى هنا – بعد ما ذكرناه في تطور اللغة – بأن أوجز ماهيتها إليه من ضرورة

حالة الإبداع	حالة الجنون	حالة العافية	
تسطح في سعي إلى استكمال المستوى للفهم في الحصول على مشروعية المجهود في السلوك الظاهري، محذور في تكامل تمهيري في النهاية.	قد يميل في وصي المصحو، مع المجهز من الظهور في السلوك المسترجعي إلا تُعَمِّقها، مشوّكها، مناجيا خلقيا.	غير ظاهري في وصي المصحو، مكبوت، متطرّف، فاعليته غير مبالغة وغير معدة.	«الكبد» (للشّوك الكلي) (الفاصل)
محتوى في عجز الوعي، مرتفع لحركة الضمنية والتكيف، متعرج في إطار الذات الممتدة، وليس بهذا عارضا عنها.	منفصل (عن الكلية/عن الذات/عن الواقع) متجذّر، مكافئ (حيث لا مكان) دائري، مُفكّك.	تجسّي، مسلسل، عظمى منظم.	الزمن
حاضرة ضمنية مجاوزة في إطار مفتوح.	مفككة أو مهزوزة، أو ناقصة في كل مجهول بلا ملزم.	ظاهريّة، تشير إلى إطار خلقى دون محذور.	الواقعية "الشيء"
مرتنة، متخلّبة، تتخلّق متنبّهة من الداخل والمخرج معا.	باهتة، أو متقطعة، أو متغيرة أو خفية.	عميقة بظواهر السلوك ومعبودة الذات البدائية للشخص أو للأخضرين أو لها معا.	الأبعاد (حضور) الذات
متواصلة، متناهية، مجاوزة للكرة، مفتوحة للباقي.	تصيرة، لاهية، متخلقة في قطع دائري أو عشوائي.	موجّهة ما تعلّقت بسلف الظاهر.	الاستمرارية

جسول (٢)

الإبداع الفائق	الإبداع الفيلسوف	الإبداع الناقص (المجهش)	الإبداع المُبطل (اللا إبداع) (= المجهط - المجهت)
الملائكة بالجنون	في علاقة جدلية حركية تنهية موجهة وغتيرة .	سلب للجنون وعكسه .	عقل تنافري بين يذر الإبداع وشظايا الجنون .
نوع التماسك	مرن في قوة ، متشقق في تماسك . مفرد المبهات في تضار ، متعدد للمستويات في تواصل .	تماسك ، محكم ، عدد للعقل .	متناثر ، إلا في داخل بؤرة (أو يوزر) جزئية عذوبة .
جماليات	يتناثر الجمال بالكشف عن حالات جديدة ، قد تكون صادمة بديلة ، لكنها عارسية ، حل ستوى أصل .	واقع الجمال ، يؤكد التماسك التماسكي القائم ، ويصنعه ، ويجعله .	يجمع بين يذر جمالية في ذاتها وبين قبح متناثر ، ثم يعلن قبح التناثر الكلي .
مستويات المعرفة	أكثر من ثيار دمري (ملطعي) ، بدائي ، صوري ، مكاني ، كل . . . في تضار يتبع فصل أي تضار يلائقه لذاته .	للمستوى القياسي المعمرقة يقوم بطروايب طوال الوقت ، ويرجم إليه كل ماحده (خلابا) .	تبرلات متجاوزة (قص واصق) قد تتربط في وسيدات متصلة (جزر متباعدة بلا تواصل) .
الغصة	مفتوحة ، مرنة ، متوسعة ، كالتي هي ، يتنوع باحتراف القدم ، لا بدلاءه (عن القدم) .	قوية ، شليطة ، رابطة ، واصفة ، مطرقة ملزمة .	عظيمة ، ناشية ، عذبة ، مستعصمة ، فخر ما هي له .
الأثر على المبدع	= يعرف جنيداً من خلال ما يُفقد ما هو به . = يتغير بدياهه لتمدد ذاته . = باين ويتنوع مساهم لاختلاف أرحب . = يتطور في نفسه وفي إنتاجه .	= يؤكد ما يكاد يعرفه سابقاً . = لا يتغير بغير ما يُفقد ما هو . = قد يزداد تمسكاً بمعتقد . = يتفنن في الموضح نفسه .	= لا وجود للإبداع فلا تغير أصلاً . = يزداد تمسكاً وجرماً كلما تحرك . = يتجسد - وفيها عنه - أي إبداع داخل . = بيت أكثر ويقل صوته .
الأثر على الإبداع اللائق	تطور معرفي ، وتفسير نوعي ، ليس مطرداً بالضرورة .	تكرار جيد ، قد يكشف أبعاداً أكثر للمستوى نفسه .	تكرار ناقص ، وإن كان يحصل احتمال الجدل مع العبر والوعي والمجدد ، من خلال التقدس والحوار إن وجدا .
العلاقة بالآخر الفردي	هو الصورة الملتصقة له ، بعد اكتساب الإنسان الوعي ، ويطلق منه ، وقد يستغنى عنه ، بحسب الطراد جرسية استيعاب التنقيح الحيوي للتفسير الفردي (المتنوعي) وبنيتها .	مؤثر لمساره أحياناً ، وممثل له (يوصفه بديلاً كمالاً) في الوقت نفسه ، كما قد يظن أنه .	مجهش له ، ولا إبداع الفائق بوصفه مثلاً له في الوعي (للتبطل) ، ولكنه قد يكون عطلاً واصداً (لا جدوى منها في حد ذاتها) .
تأمله مع حالة الجنون	احتمال نادر ، يقل بانسداد مع الطراد الإبداع وهو الذات .	احتمال أقل نادرة ، خصوصاً إذا توقف الإبداع ؛ فهو وارد ، هو أو ما يكاد هو تنبه (بالإبداع المجهط = مجرد اللا إبداع) .	نادر ناساً (وهو فرض نظري ؛ لأن الإبداع هنا غير ظاهر أصلاً ، فلي تأمل قُوم ؟) (ثم إنه مكافئ للجنون غلباً ، دون حاجة لتبادل) .

الإبداع التلقائي	الإبداع البديهي	الإبداع التقني (المجهز)	الإبداع الباطني (اللا إبداع) (الحيث - المجهز)
تولد أصيلاً (بما يغمر) اختلاف مستويات الإبداع عند مدح متميز، عذوبة، مثلاً	تولد تلقائي (بما يغمر) أغلب البديهي على هذا المستوى لاي إبداع لائق أو ناقص (المعاد مثلاً)	تولد تلقائي (بما يغمر) أغلب البديهي على هذا المستوى لاي إبداع لائق أو ناقص (المعاد مثلاً)	(الإبداع الطاهر غير مطروح أصلاً حتى تولد بديهي).
التأني للحوار، والإبداع للواري.	التفويض للشك، والتفويض (إن أمكن).	التفويض، والتفويض، والفهم، والتفويض، إلى عذوبة تالية... إلخ.	(ليس ثمة إبداع أصلاً، على أن التفويض يمثل من التلقائي، أو التفويض صحو... إلخ).
الإنشائيون للتفكير (الانقسام، بخاصة التفويض)	الإنشائيون الباطني (مثل: الاكتئاب الموسمي - حالات البروتيا...)	بعض الحالات البديهيّة المنشئة، والمنشئة. Border-line cases (Active & Inactive)	حالات اضطراب الشخصية، من التفويض بصفة خاصة، وبعض الانقسام المزمن.
تجسّدت أشكال المنشئة (تفكير - تفويض - ...)	الحلم المحكي وتفسيره الرمزي.	الحلم بالشمع (قبل أن يتصلب في حكاية، أو يبرزه التفكير).	تجسّدت الحلم بصفة شبيهة لكن حقيقته.
طفرات التفكير النوعي.	وتمسك صفات النوع الحال (على المستوى الموسمي نفسه دون طفرة أو تغير نوعي) وتكرارها.	الأشكال المنشئة في طفرات الطفرات.	الانقسام الباطني، لعدم التلازم وبموت الحركة.

ملحوظة: لم نشأ هنا إلى الإبداع الزائف طبعه الباطني، وإن كان من المفيد أن نذكره بشبهه في المرض النفسي،
وهو ما يسمى ألم الزائف Pseudo dementia (أو زلة جانتز Cancer Syndrome) (أنظر هامش (٧)).

جدول (٣)

التفصيل المرضي (أو العلاجي) لبعض أنواع
الإبداع والصفة ويطور التحو
وسمائها

للسمى	للتفصيل المرضي (أو العلاجي)	المراجع*
تتطلب جرعة الأمان والفرجس في حركة نشطة عالية متعلقة ورياضات بجانب (الوقوف الاكثري).	للشخصية القوية والفرجس والاكتساب الدوري .	نفسه .
الشعر : تتعلما لغة ، وتقليدا القصص . لقرؤى ، وتقليدا بالتقم	إشكالية العلوم النفسية : (١٩٨٣) .	
القصيدة بالقرية	مشروع الجنون .	الإبداع الجوى (١٩٨٥)
القصيدة : لبرحة الأولى	الاضلالات الأولية .	نفسه .
القصيدة : للإبداع للحكم	الاضلالات الثانية .	نفسه .
القصيدة المرضي عليها (بشكل نقطة انتشار بتوج عكس) .	أفمن من الجنون (البارانتريا) .	نفسه
الإبداع للفتان .	النصام .	جدلية الجنون والإبداع (علمة للدراسة)
الإبداع للجدل .	الاكتساب - البارانتريا (كملانة) .	نفسه .
الإبداع (اللا إبداع) (للنميط)	اضطرابات الشخصية (النوع النمط بمثابة) .	نفسه .
الإبداع للجهش	الحالات البينة والمتعلقة .	نفسه .
الإبداع للزيف	التمه الزائف (زمنلا جاشس)	نفسه .

للسمى	للتفصيل المرضي (أو العلاجي)	المراجع*
سموى (الصفة) التوازن القداسى (فرط الحيل - فرط الصمى) .	أخطب النصام الصفة النفسية (١٩٧٧)	سمويات الصفة النفسية (١٩٧٧)
سموى التوازن (الصفة) للمرل (العقل) (فرط الرؤية) .	الاكتساب والفتان (رؤية عجزا ، سموزا) .	نفسه .
سموى التوازن (الصفة) الحقلى (إبداع الحيلة) .	النصام	نفسه .
التم بنيلنا من الحيلة .	الفرغ (التفتت) العلاجي (لم يذكر نصا) .	نفسه .
التم تقليدا للصفة	العلاج الاكثب (انظر عماش ٧٩ ، ٨٠) (لم يذكر نصا) .	نفسه .
الإبداع التواصل (مدفوع بترقى حرية الجش ، وأخطب النصام وليس فقط بتسميها) .	اضطراب سمات الشخصية ، والإبداع (١٩٨٠)	المدوان والإبداع (١٩٨٠)
الإبداع الحقلى (مدفوعا بترقى خزيرة المدوان ...) .	اضطرابات خط الشخصية ، والنصام .	نفسه .
نفس الأمان ، فالسمى إلى الذلة ، ورياضات الحولم (المرقب الشزويدى)	الاكتساب العقليل ، والشخصية الاعتادية ، والإصان .	ورمايات (١٩٨١)
فرط التوجس (ورياضات سرور) (المرقب البارانتوى)	الشخصية البارانتوى حالات البارانتوى (الإجرام) .	نفسه .

* تفصيل يملكت المراجع يرجع إليها في المراسل (١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ١٥ ، ٢٢ حل =
التوال) .

المواشئ :

ما كانت النسبة إلى الجمع تسطيع أن تُعَمِّنَ اللفظ معنىً خاصاً متميزاً . وقد أريد هنا أن يكون هذه الصيغة بلفظها الخاص المتميز ما يقتضيه . والتفريق - في موضع يسمح بخصوصيتها - بين مرحلة معرفية معقولة وسلسلة ، تستخدم القاموس الوارثية والرباطية كإبنيوية مفيدة لسباق علم . وقد أنفصل هذه الصيغة عن صيغة « مفهومي » ، التي قد تستعمل صيغة المصنوع لو ما شابه ، بما يقتضي بما أردته .

(A) سيليغر أريزي : الإبداعية : الزلازال السحري ، ص ٦٦
Silvano Arieti (1964); Creativity: The Magic Synthesis. Basic Books, New York.

(٩) وصف فرويد العمليات الأولية Primary Processes بوصفاً غصلياً بالنسبة لما يتناقل بالأحلام ، على أساس أنها عمليات تكوينية طفولية ، بعيدة عن الواقع ، تستعمل لغة التكثيف والصور والرمز والإزاحة . . . الخ . يبره ، دون ارتباط بموضوع خارجي ، كما وصف العمليات الثانوية Secondary Processes على أساس التفكير الناتج للسؤال الموضوعي للتحقق المسلسل الذي تصنف به الأنا في حالة العصر المعاصر .

(١٠) الإبداعية والزلازال السحري (أريزي) ص ١٧ ، ١٨ . هنا يتبين أن نسبة إلى أن هذه العمليات الأولية لا تتم بخلقة واعية وعقلانية ، وبخاصة التوليف بين العمليات الأولية والتفكير ، وقد وصفها أريزي ، أيضاً بأنها قد تلتزم للمبدع في شكل عيقة ضمنية "Eureka" لمن أن فرصة المبدع قد تكونت فعلاً (ص ١٦٨) ، دون الوعي الكفيل بغيرها وبعيدتها التي أتت إلى هذه النتيجة .

(١١) Silvano Arieti (1974); Interpretation of Schizophrenia. Basic Books, New York.

(١٢) Silvano Arieti (1967); The Intrapsychic Self: Feeling Cognition and Creativity in Health and Disease. Basic Books, New York.

(١٣) الإبداعية : الزلازال السحري ، ص ٤٤ وما بعدها ، وغيرها . وقد كتبت قد أطلقت - مرشحاً - على هذه الفرصة للمرة الأولى قبل ذلك (دراسة في علم السيكولوجيا) ص ٢٧ ، ٢٨ ، فقد « أجدد » ، حل أساساً على أقل . . . مرحلة بدائية قبل الإدراك الشعوري للحدث ، يخطئ فيها الاتصال بالإدراك بالحدس . . . ولكن بعد ذلك ، وبخاصة وطيفة هذا السحري للحدس ، فخلت الأنا لندما لا إدراكاً متميزاً ، حتى لو لم يكن شعورياً أو عديداً ، إذ لا يصح أن يتكرر الشعور بطموح الإدراك ، فيستكر ضمناً في الفرصة . وقد كان هذا لذي - دون الرجوع إلى - أريزي - بعد - ما خلا المستوى من علاقة بالإبداع ، حيث حدثت في الرجوع نفسه أن . . . هذه المرحلة (مرحلة الميموراك) كبرياً (بما هي مرحلة) بعض المبدعين فيها يسمونه غشفي التفكير . . . وهذا الحرف من التراجع عن التواصل الرمزي للحدث والحفاظ للكيان الشعوري للدعم للتحلل الاجتماعي ، ١١١ - ١٥٥ .

أيضا حينذاك أن هذه المرحلة بمرح ما بين ما بينة حارس ضيف ، هي مرحلة بدائية ، تحمل طابع الكبرياء والفتور أو استمر دون استيعاب (نفسه ص ١٧٣) . ويؤيدني أن تراجعت في أكثر من الإدراك من هذه المرحلة الأولى في العمل نفسه (ص ٤١٥) حين حدثت باسميتها الميموراك الباطنية ، بدلاً من التيسير . وقد رجعت حين لفظ الاندوسيت Endoscopy فلم أجد له أصلاً في الإنجليزية . وقد فكر أريزي ، أنه نصحنا لتحتاط طبيعة الميموراك "Endo" ، دون حتى صفة الإدراك عنه . ونحن نثبت ألبعد من حيث إنه « ميموراك » ، كل ، داخل ، ورجعت أن أبحث إلى بدوري لفظ « مكد » بالبرية . وكنت بعيداً عن متناول مداحي ، لكن حين حدثت إليها استشيرها ، ووجدت لفظاً عربياً أصيلاً وداراً له أصل ، معصون آخر في سياق نص ، ورويته لفظاً ميموراكياً ، فكنت أعدل عنه ، لكنني عدت ففقدت أن هذا الاتصال العلمي الجديد خلق بين يحيى هذا النمط الشعوري الأسفل من نمطنا أكثر ، لا سيما أن طبيعته الأصلية قد تشمل مفاهيم مشتركة مع ما نحن بحاجة إلى إضحاها هنا ، فهي تشمل معاني : الدوام ، والفتور ، واستمرار العمل (لا يتعلم ، شدة غزيرة اللب ، برهانة) ، وإن كانت هذه الحقائق لا تتطابق بما يكون أن ما هو مكد ، هو فاحش ، إلا أنني أملت أن يكون مدلول فزارة بين الشدة وإفاحي أنها تحجب إذا ما طبقت ، وليس أنها تتناقض تلقائياً . وكذلك البشر ، إذا تطبق إذا ما استعملت في طائفتها . وإزاء طائفتها لكل هذه الإجماعات تركت اللفظ دون تدخل ، على يدي المصنوع الجديد .

(١) استعمل كلمة « الوعي » خلال هذه الدراسة بعبارة خفيفة لا يظهرها إلا السياق ، وهذا هنا هو لفظي الشائع والمرادف لما هو الشعوري المتأخر للمرة المتصورة وهذا ما يطلق عليه أحياناً : التصور . ومن ثم فإن المكد - هنا - هو اللاوعي (أو اللا شعور) . لكني استعمل « الوعي » أساساً يعني . . . تركيز عديد ، فهي (كلمة الوعي) تعني منظومة بنية وعلوية متنامية في مستوى بقاءه ، فتصعب كل نشاط للتحرك وحركة غيرهما بصيغتها وبقوتها على كل مستوى بحسب طموح النشاط العلم ، وتبدل التنظيم . وعلى ذلك فكلية الوعي لا تتغير بالضرورة إلى إدراك شعوري أو حسي في حالة الخبطة ، خاصة وهي الدور وهي الحليم . . . الخ (سطر الإبداع الحوي ، فصول ، م . الخلف ، ع . الخلف ، ص ٩٧ - ٩١ .

(٢) برغم حرور الفكر الشعوري (الدلوري يوجه خاص) يزة ناجية من سطحية المنهج الذي يستلزم من أدلة مباشرة ، وحفظات معقولة ، فإن تاريخ الحياة ، والقياس المؤري ، وعلم التشريح للفتور ، وعلم الأجنة للفتور ، كلها تجعل من المتعلق في هذه النسبة النتيجة الجبرية بأن تكون الفكر الشعوري يذو تنظيم يصيرته كما أعظم صيق للجمع وطمحيه كثيراً من جواب العلوم الإنسانية ، أو كما هو متبل وإدراك فكرة ورواة المعاني المكتوبة . وهذه الدراسة الحالية مازالت تستند مباشرة إلى الفكر الشعوري الحوي في مستوى الترم ، وحل مستوى الفرد ، وحل مستوى القدرة العوية ، ثم على مستوى السلسل الإبداعية (انظر أيضاً : الإبداع الحوي (٢٣) والمعدون والإبداع (١٨) ودراسة علم السيكولوجيا (٢٧) ومستويات الصحة النفسية (١٧) .

(٣) أعطت الحركة المتنامية للعلم النفسي Antipsychiatry ثمة إيجابية مالها فيها ما هو جدود . . . وحل الرزم من أنها تعمل كجدا من حيث البقاء ، إلا أن عدم تحديد مرحلة الجنون التي تتدخل فيها (حتى لا يتسلى الجنون) وجوبها غير المنظم على كل ، والرسائل الفيزيائية ، والفكسية الباصرة لفطوط فرجة التشبيك الدلائل الدلورية ، هذا وذلك قد أدنا إلى إحقاق نتائجها العلمية أخلاقاً كذا يبرز حتى الأفكار الصحيحة التي ألفت عليها توجيها . وقد يلاحظ الدلوري في هذه الدراسة ما هو مدافع من الجنون ، لكنه لا بد أن يكشف التأكيد للذكر حل أن المدافع إنما يصعب على بدليات الجنون بما يسمح بإمكانية تحويل السلسل .

(٤) أقصد هنا بالأنطونية المعنى الذي يقول . . . فلا يكون ثمة ابتداء أشبه الكتابة إلا إلى متى الكلمات تابع من اللاوعي . . . د . D . . .

تحقق توازننا أوريا بين الأنطونية وصفه الفتح . أو عبارة أخرى لم تروق بين نتائج العقل الباطن وتحكم العقل الواعي ، انظر : نيم صفة (١٩٨٩) الأنطونية في الشعر السريالي - فصول - للجلد الأول - المجلد الرابع ، ص ١٥٥ - ١١١ .

(٥) الأمثلة لذلك تنوق المصير ، سواء في استعمال لفظ الجنون في نص العمل الأدبي - الروائي بصفة خاصة ، أو في وصف الحيرة الذاتية للمبدع (كمثل : الأول ، وأن أغلب أتباع الجنون الآخرين هي ترويضات مرحلة . . . الخ . هذا يعني يكون الجنون هو : البس ، وتغني المصطلحات وغرق المدافع ، وتجاوز دوائر المثلوث (- خالدة سعيد (١٩٧٩) حركة الإبداع ، دار العودة بيروت ص ٩٢ ، ٩٣ .

(٦) ذكرت في دراسة سابقة (الإبداع الحوي) . . . أن الجنون الدلوري هو أسهل عندئذ لكل الأنواع الأخرى . ثم أريد فذكر هنا أن أرى أن جنون التصام هو الأول ، وأن أغلب أتباع الجنون الآخرين هي ترويضات مرحلة . . . الخ . ولا بد من إيضاح لهذا التنقيص الظاهر ، فالجنون الدلوري هو أساس كل الأنواع الأخرى من منظوره « الإبداع الحوي » ، الذي كان موضوع للدراسة الأولى ، وسكان أن التصام هنا هو الأساس ، هو من منظور غشفي التصور وحركة (- تخيلية) التنازل إلى الجهد الانفراسي . ومن ثم فإن كل ما يسيه من مراحل وسطى - ما في ذلك دورية الجنون وفترة - هو محاولات وخضف (نسبياً) للحوارة دون اضطراب التصور إلى ما هو ضمام . وقد سبق أن وضعت المقصود في هذه المرحلة الأساسية للفتنة تدعويها ، في مقابل للمستوى الخلفي للصحة النفسية - انظر مستويات الصحة النفسية (١٧) .

(٧) أصغر قصداً أن أنسب للجمع فاقول « معاصبي » بدلاً من مفهومي ، حتى ساقى السابق إلى ذلك . وأجيب أنه قد أن الأوان لاجزارة هذا التصور إذا

- (٣٩) نفسه، ص: ٦٦٠ .
- (٤٠) نفسه، ٦٦٢ .
- (٤١) نفسه ٦٦٦ ، ٦٦٧ .
- (٤٢) يعد تمييز حدود الذات من المقامح التي غرست نفسها على فكر الطب النفسي إحدى النظرة فهو يرى الحدود الطاعنة لذات الشخصية . وفي نقد لهذه الحدود هو بالضرورة - تبعاً لذلك - خطير مرضى ، في حين أن الطب النفسي التطوري يكدح يرى أن لزوجة والإبداع - لا الحدود - هما الأسس للحركة الصحية السليمة ، وكيفية تجلوة البذع ذاته مثال جيد لذلك .
- (٤٣) ما يسمى « خلال التأثير » يدرج أساساً تحت ما هو عند الإبداع أو عند الذات ، وعنده السيكوباتولوجي يشير إلى أن الذات المتأثرة التي كانت طاعية طوال الوقت قد زلزلت قبضتها فأعطت ذوات أخرى وتراً وتابيعاً وتؤثر ، ثم أسقطت هذه الذوات إلى العالم الخارجي ، وعاد المريض يستقبلها بمرسها خلافاً
- (٤٤) يسرى على هذا العرض (قراءة/إضافة الأفكار) ما يسرى على سابقه من متطور سيكوباتولوجي . إلا أن هذا الوجود العادي والمعلن هو أقرب عرض لتبشير الحرام « صفوح » ولكن شتان بين صفوح وأصمكول ، وصفوح ملاصق متبكر .
- (٤٥) الإبداع الحيوي : ص : ٨٩ .
- (٤٦) يتباين ما يسمى « الضلال الأول » خصوصاً في صورته المتغيرة للسمعة والإدراك « الضلال » - بتأليل لحظة « الإهم » الضميري التي تسقط على (ق) وحس المبدع فبعضه دون إبعاد خاص في المنطقة ذاتها ، حتى إنه يمكن أن ننقل معنا هذا المرض « الإهم المرضي » (البقي) (انظر أيضاً علمش ١٠) .
- (٤٧) القصة القصيرة من خلال تجاربهم ، ص : ٣٠٠
- (٤٨) نفسه ص : ٣٠٣ .
- (٤٩) نفسه ص : ٣٠٧ .
- (٥٠) عز الدين إسماعيل (١٩٨١) ، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين . فصول . للجلد الأول ، العدد الرابع ص : ٥٠ ، وأصل المصنف كياوردي للمعش : زيارتي . تصحيح مع الشعر - بيروت ١٩٧٤ ١٨٧ - ١٨٨ .
- (٥١) نفسه ، وأصل المصنف أندريس ، زمن الشعر - دار العودة ١٩٧٢ ، ص : ٣٣٥ .
- (٥٢) عمر شامين ، يحيى الزعزعي (١٩٧٧) ، مبادئ الأمراض النفسية . مكتبة النصر الحديثة ، القاهرة ، ص : ٣٧٤ .
- (٥٣) يحيى الزعزعي : نشر هذا العمل (الناس والطريق) في تسعة فصول في مجلة الإنسان والتطور ، من أكتوبر ١٩٨٤ حتى أكتوبر ١٩٨٦ ، المجلدات : الخامس (عدد ٤) ، والسادس (أعداد ١ - ٤) ، والسابع (أعداد ١ - ٤)
- (٥٤) الناس والطريق - الإنسان والتطور ، المجلد السادس ، العدد الثاني ، ص : ١١٢ ، ١١٤ .
- (٥٥) نفسه ، للجلد السابع ، العدد الأول ، ص : ١١٣ ، ١١٤ .
- (٥٦) نفسه ، ص : ١٤٠ .
- (٥٧) نفسه ، للجلد السادس ، العدد الثاني ، ص : ١٠٣ .
- (٥٨) مستويات الصحة النفسية (في حيرة طبيب نفسي) ، ص : ٢٠٠ ، ٢٠٤ وما بعدها .
- (٥٩) نفسه ، ص : ١٩٦ .
- (٦٠) الإبداع الحيوي ، ص : ٦٧ .
- (٦١) نفسه ، ص : ٧٢ .
- (٦٢) مستويات الصحة النفسية ، ص : ٢٠٤ وما بعدها .
- (٦٣) إشكالية العلوم النفسية (علمش ١٥) ، ص : ٤٥ .
- (٦٤) الإبداع الحيوي ، ص : ٧٩ .
- (٦٥) نفسه ، ص : ٦٩ .
- (٦٦) Enkson, E.H (1972), *Childhood and Society*. Penguin Books Ltd., Harmondsworth Middlesex, England.
- (٦٧) الإبداع الحيوي ، ص : ٦٧ .
- (٦٨) وصيغة عامة بوضوح ما أهم الظروف التي يحدث فيها مثل هذا البسط

- (١٤) الإبداعية : الزلافة السحري (أرنيت) ، ص : ٥٣ - ٥٤ .
- (١٥) يحيى الزعزعي (١٩٨٣) : إشكالية العلوم النفسية والقصد الأدبي ، فصول ، للجلد الرابع ، العدد الأول : ص : ٤٩ .
- (١٦) يحيى الزعزعي (١٩٨١) : الوحدة والتعدد في الكيان البشري ، الإنسان والتطور ، المجلد الثاني ، العدد الرابع ، ص : ١٩ - ٣٣ .
- (١٧) يحيى الزعزعي (١٩٧٧) : مستويات الصحة النفسية على طريق التطور الفردي ، في : حيرة طبيب نفسي ، دار القند للثقافة والنشر ، القاهرة ، ص : ٧٠٣ .
- (١٨) نفسه ، ص : ٢١٧ .
- (١٩) يحيى الزعزعي (١٩٨٠) : المدون والإبداع ، الإنسان والتطور ، المجلد الأول ، العدد الثاني ، ص : ٤٩ - ٨٠ .
- (٢٠) يحيى الزعزعي (١٩٨٢) : رباعيات ودراسيات . الإنسان والتطور ، المجلد الثالث ، العدد الأول ، ص : ٤٥ - ٩٨ .
- (٢١) نفسه ، ص : ٥٧ ، ٥٣ .
- (٢٢) نفسه ، ص : ٥٣ .
- (٢٣) يحيى الزعزعي (١٩٨٥) : الإبداع الحيوي ويضي الإبداع . فصول ، المجلد الخامس ، العدد الثاني ، ص : ٦٧ - ٩١ .
- (٢٤) محمد الزايد (١٩٨١) : الباليستيك إبداعية لم إشكالية . الفكر المعاصر ، ديسمبر .
- (٢٥) يحيى الزعزعي (١٩٧٨) : مقفلة في العلاج الجمعي . دار القند للثقافة والنشر ، القاهرة ، ص : ١٧٦ وأنا أعترف أن استيعاب المجلد أمر شديد الصعوبة ما لم يقرأ أصلاً في خبرة ومباشرة ، أعترف أن وصلت إليه من استحسانك بيؤلاً الناس (الفرنسي) ونفسى ، قبل أن أقرأه .
- (٢٦) يحيى الزعزعي (١٩٨٢) : مصنف وموفق ، الإنسان والتطور ، المجلد الثالث ، العدد الأول ، ص : ٤٩ .
- (٢٧) يحيى الزعزعي (١٩٧٩) : دراسة في علم السيكوباتولوجي (شرح سر الصحة) ، دار القند للثقافة والنشر ، القاهرة .
- أوليفي الاستشهاد بهذا العمل الخراسي في إشكالية حرجة وأبنت معها أن أعلن للفرز به طبيعة وطريقة وضعه حتى لا يتأخر من استيعابه إلا ما تسمح به هذه الحدود . لقد كتبت هذا العمل أصلاً في متن شعري (ديوان سر اللعبة) أثبت به قدرة لغتي على اجتراح نغمي خيرون وأصول علم نفسي ، فخرج - لظرف معاشي مرضي - شعراً يكشف أكثر عما حسبت أن أعرف (وليس نظماً سهل حفظه للغة ويزركشها ، شيئاً بالاقية) . وبين قطبي حسني الشعري إضافة علمي ، عدت إلى المتن استقره ، فشرحه شرحاً مطولاً من واقع خبرتي في مرجع علمي مستقل ، هو ما أسميته « دراسة في علم السيكوباتولوجي مبتلاستناداً بهذا (لتن والشرح) هو تأكيد لما هو خورق فيه هذه السنين في هذا للجلد . وقد أثبت رأي الذي انفضت قبل أن أطلع اتصالاً على مفهوم « أرنيت » من للمرة الأخرى ، أو مستوي ما هو « مكتة » ، فقد كتبت المتن سنة ١٩٧١/٧٠ ، ثم بدلت قراءات لأرنيت مستكفاً ١٩٧٤ ، وأبنت إثبات هذا التسلسل التاريخي لمل فيه بياناً لبعض ما يسمى « المصدق بالثقاق » .
- (٢٨) نفسه ، ص : ٤١٦ .
- (٢٩) نفسه ، ص : ٤١٧ .
- (٣٠) نفسه ، ص : ٤١٧ ، ٤١٨ .
- (٣١) هذه الأعراس هي من أعراض القضم التدرجية . ويمكن مراجعتها في أي مرجع تقليدي مثل :
- Slater E. and Roth, M (1969) *Mayer-Gross Slater Roth, Clinical Psychiatry*. William and Wilkins co. Baltimore.
- (٣٢) دراسة في علم السيكوباتولوجي ، ص : ١٣٣ .
- (٣٣) الإبداعية : الزلافة السحري (أرنيت) ، ص : ٦٢ .
- (٣٤) نفسه ، ص : ٦٣ .
- (٣٥) Schoenberg A. (1950) *Style and Idea*. (p. 113) *Philosophical Library Inc.*
- (٣٦) Rothenberg A. (1976) *Homospatial Thinking and Creativity*. Arch. Gen. Psychiat. Vol. 33 Iss p. 17-26.
- (٣٧) الإبداعية : الزلافة السحري (أرنيت) ، ص : ٦٥ .
- (٣٨) القصة القصيرة من خلال تجاربهم (١٩٨٢) . فصول ، للجلد الثاني العدد الرابع . ص : ٢٥٧ - ٣٠٩ .

(٧٤) حورت بفترة كنت فيها أهدى إلى إبداع ورزقي مسقط عوارج الفلت مأهولاً بحبا من مواجهة مسكولة النمو الثاني، وكان هذا نتيجة للاحتكاك للارتباط التلسي المكسي بين قرض الشعر مثل بنش والحضور القمل في العلاج الجسمي. وهكذا. ثم وديدا وديدا عقلت عن تلك، على الرغم من أنه مازال يثقل في عتف مسراحي كسلاش، أرضية غامضة في مصلم الوقت - عقلت احترازا للواقع، وتقديرا لدور هذه الرؤية الاستلاحية لسيرة التطور كما تظهر في صورة الإبداع للزمان في أشكال خارجية، ودورا في تحديد الاتجاه وحجز المحل، إن لم يكن أصاحيا، فلن نصل إليه.

(٧٥) لا بد من إضافة النظر في مسألة التربة - على الإطلاق الأوسع - من منظور حركة الإبداع وليس من منظور نظرات خاصة موجودة هنا، وغنية هناك، مما يسمى أيضا «ملكيات» أو «مواهب» أو ما شابه ذلك. إن الدور التربوي هنا لا بد أن ينفذ إلى ضبط الجرعة (بالممارسة على كل مستوى وليس بالتلقين) - ضبط الجرعة من (١) المرونة في إطار متحرك، (٢) ثم المرونة دون شروط، (٣) ثم المرونة المرونة بالاختلاف الحلاق، (٤) ثم التحرك في مساحة العيب الفتح، (٥) ثم المشاية بالتواصل الأسري والاجتماعي من خلال الفنون غير الفنية - أيضا، (٦) وديدا (فلا)، (٦) ثم حركة الإيمان والدين (للتصوير/البيولوجيا/الجامعة) ... إلخ، (٧) ثم حركة التقني في مجالات التقيد للبدع على خلف للسويات، وغير ذلك مما لا مجال لتذكره هنا الآن.

(٧٦) فيما يسمى الزللة الحلية العضوية Organic Brain Syndrome بما يشمل الدلعان للخصاب لها، حيث تحدث الأمراض بما في ذلك التنافر، ليس نتيجة لضغط مفكك، وإنما نتيجة لتعطيل عضلاتي بسبب إصابة أو توتج أو ورم أو ترسوم. ولا يرسى على هذا النوع أي ما تذكرنا، اللهم إلا أن حواش الأمراض التنويمية، ويذكره حقيقة ويعبره لا أهمية لها فيما يتعلق بالقرص الحلق.

(٧٧) يحيى الزخاوي (١٩٨٤) : التعبير الدوائي للفكر الطبقي الحديث. الإنسان والتطور، المجلد الخامس، المبدأ الأول، ص ١٨ - ٤٠.

(٧٨) مستويات الصحة النفسية، ص ٢٢١.

(٧٩) مقدمة في العلاج الجمعي، ص ١٧٢. «ويعتق من العلاج كما أعلته هو أنه «إضافة إسماء ديالكتيك التنوير».

(٨٠) يحيى الزخاوي (١٩٧٨) : العلاج النفسي للمعاقين. الإنسان والتطور، المجلد الثاني، المبدأ الأول من ٢٥ - ٥٣. انظر أيضا دراسة في علم البيوكينولويجي، ص ٣٣٧ - ٥٣٢.

(٨١) عز الدين إسحاق (١٩٨٥) : أيدولوجيا اللغة. فصول، مجلد ٥، عدد ٤ ص ٣٧.

(٨٢) يحيى الزخاوي (١٩٨٦) : جيب الظواهر الإنسانية (النفسية) في سجن المصطلحات المستوردة. (دراسة لم تشر بعد).

(٨٣) أيدولوجيا اللغة، ص ٤٢.

(٨٤) جيب الظواهر الإنسانية.

(٨٥) انظر مثلا Mayer Gross، (ماش ٣١) ص 268.

(٨٦) كتبت أترجم هذه الكلمة Neologism فيما سبق إلى عرض أسميه «اللفة الجديدة»، إن لم يستعاض هذه الترجمة لبثت أنها ناقصة، لأنها قد تعني حالة صلبة فلفلة (شعرية) غير واردة أي هو عرض مرضي، فلفلت عن نعت هذه الكلمة الجديدة لتتصص بما هو عرض مرضي، وأول لم تستعمل كما هي «جلفلة» - أو حتى أن يشق منها فعل رياضي «جلفغ».

(٨٧) يحيى الزخاوي (١٩٨٦) : حواش وهواش حول شعر أحد زروود. القنطرة، أبريل، ص ٥٨ - ٧٨.

(٨٨) الإبداع الحيوي، ص ٨٦.

الجسم، وهي : (١) أن يحمل الفرد حيزا وديدا لحركة الصحة الجسمية والوسط الأصلم - وهذا يتبين من توزيع عائلته الوراثي، سواء ما يتعلق بالإبداع أو الجنون، إذ علة ما يترافق في العائقة الوارثة لتوزيع كل من الظاهرين بصورة أو بأخرى. ويمكن أن ترجع هذا الاستعداد الوراثي إلى كم فقل للظهور وتزيتها، التي لم تتصل لها، فلفلت إلى الفرد الحلقى عن طريق الذائرة الجينية من فطاع يشري بذاته، يعمل جرعة زائلة من هذه المعلومات غير المثلثة. (ب) أن تستجيب التفتتة المدوية (الحلم اليوم للظهور، (أ) في التفتتات التيز/الاستجاب) أن تضم جرعات البسط إلى جرعات مجردة يمكن استيعابها يوسيا أولا بأول، دون حاجة إلى بسط أعظم. (ج) أن تتجمع - بالإضافة - معلومات جديدة غير منتجة (= غير مهيئة كليا لدرجة المضمم بالاتمام بالكل الثاني) حتى تتراسم وتضبط مع المعلومات المدوية غير المثلثة على نحو يتج مع الحفز الشديد لهذا التحلل البسطي الجسم. (د) تحين فرصة التحلل حين يثقل توازن الضغط والضغط ومن الخارج ومن الداخل معا، والضغط من الدلعان مثلا بالخارج أسيما، بما يسمح بإطلاق الكسبي الضاغط في وساد الرعي الغائم نفسه. وقد يثقل التوازن تلقائيا أو دوريا، أو نتيجة لطروب خارجية - كما ذكرنا.

(١٩) دراسة في علم البيوكينولويجي، ص : ٤٤٥، ٤٥٦، ٤٦٦، ٤٧٠. أساسا - ولكن يجر أن نظير في الفصل بما يتناسب مع ما تصفناه هنا، وذلك من ٤٤٥ - ٥٠٥.

(٧٠) في ألمح في الفن بالتفصيل على مستوى الحنون البديل (لكل من الإبداع والجنون/الفتش/الانقسام - وما) لا قد يجرنا ذلك إلى تفاصيل مهمة تخصية - قد تجدنا عن محور هذه الدراسة الأساسي - فالتكني هنا في الحاشي - لن نجد الأمر - من أسعد أن نمة أترابها أخرى من الجنون قد تدو كتابا متحمسا للظاهر، وأساسا للظهور - سلسلة لتطو (المرضى برغم تناسله) ، أو تبدو شاقة تيار الرعي، أو مفرقة في جرعة التجديد الضاد ضد التهديد بظهور التنافر. وكل هذه الأنواع إما تظهر جذب إيجاد خرج ولو مؤقت يوقف ضغط التنافر وجذب الانسحاب الكوكبي التدهوري. فهذا النوع من الجنون - على هذا المستوى - هو بديل الجنون التصحي الشتر. إلا أنه في الوقت نفسه قد يكون بديلا للإبداع الفائق، لأن هذا الحل الوسط الذي يعان الضغط وفطر الضغط (الانكسار) ، أو الانشقاق (- س -) الحرس ويحضر البرانويا) ، أو التظيم الصلال البديل، الحلق في وساد النوعي الفائق يثقل بديلا وسطا في محاولة نفس الانشباك بين الوحدات الأولية المضغوطة من جهة، وفي الوقت نفسه هو إحتلال عجز عن أحوال حركتها في وبة جديدة نافقة. وقد يرافقتا الفكري، على أن يكون هذا الجنون البديل حلا وسطا بين الجنون/الفتش، ولكن من الصعب أن يتقبل الفكري، نفسه فكرة أن يكون هذا الجنون الوسط بديلا عن إبداع فائق، على أساس أنه حل تسويل من السهولة بحيث يظهر بديلا عنه فيحل عله سلبا. وهنا لا بد أن أذكره كيف أن الإبداع الفائق يثقل دائما خطار الجنون المرض، مما يك من جرعة المدونون للفهم التي تلتفه، وهذا وذلك من أعمى ما يطلب حريا ما. وهذا الجنون البديل (خصوصا إذا ما تطور الإبداع البديل نتيجة لانفجار إلى أدواته وفرضه) هو الحل المرضي الوسط.

(٧١) انظر مثلا : بداية الأمراض النفسية (ماش ٥٧) ص ١٤٤ أو Mayer Gross (ماش ٣١) ص ١٤٤.

(٧٢) غريب في هذه المنطقة من إشكالية علاقة الجسد بالكلية، وهو ما يحتاج إلى عردة مصلة. وتكتفي هنا بالذكر بمرجعة تغير إبتشني من الصور المصغلة التي تصاحب إرغاصات إبداعه (ماش ٣٥).

(٧٣) مستويات الصحة النفسية، ص ٢٦٥. ... ففرض الفصل هو الحلق المرضي التدهوري.

جماليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه

لطفي عبد البديع

تذكرت وأنا أتأمل لفظ الإبداع وما آل إليه أمره، وكيف تسال إلى كل مكان حتى استطار بين الشقاء وعلى أسلالت
الأفلام . يجمع كما يفرد ويوصف به كل من شدا شيئاً من الفن وكل فريق فيه يشار إليه بالبيان ، تذكرت ما أملاه أبو
العلاء في رسالة الملائكة التي بدأتها على محاورتهم في مسائل من الصرف والاشتقاق وهو في ساعة الاحتضار . إن لم يكن
البيت فشيء باليت ، لا تكف الأفرية من حوله عن التعجب ، قد طوى سكرات الموت وكرهه وتوسل بمطوكة الإمكان إلى
ما يريد دون أن يفصح عما يريد ، يدافع ملك الموت إذا هم بغض الروح لينظره ساعة ويبدري غيره من الملائكة منكر
ونكير والسائق والشهيد بالمرء والمزيد والتذكير والتعريف والمغز والإدغام ، وبغير ذلك مما يم في ظاهره عن الإكثار و
باطنه عن الإقرار ، إلى أن يعي في جماعة من جهالة الأدياء قصرت أعينهم عن دخول الجنة ولطمهم طوف الله فرحوا من
النار لآل : فلفظ على باب الجنة فقول يا رهوان لنا إليك حاجة ، ويقول بعضنا يارضو فيهم الراو فيقول رهوان ما حله
الخاصة التي ما عايطي بها فيلكم أحد فقول إذا كنا في الدار الأولى نتكلم بكلام العرب وأبهم يرمعون الذي في آخره فكف
وتون فيحلونها للترجم لآل أبو زيد :

ياهم أدركني فإن ركني صلحت فأصيت أن تفيش ياتيا

فيقول رهوان ما حاجتكم ؟ فيقول بعضنا إذا لم نصل إلى دخول الجنة لتقصير الأعمال وأدركنا عفر الله فنجونا من النار فليتنا
بين الدارين ، ونحن نسألك أن تكون واسطتنا إلى أهل الجنة لإبهم لا يستطيعون عن طنا ، وأنه لتقيح بالعبد المؤمن أن يتال
حله التم وهو إذا مسح الله الحن ، ولا يحسن بساكن الجنان أن يصبغ من ثمارها في الخلود وهو لا يعرف حقائق
تسميتها ، ولعل في المردوس قوما لا يدرون أحرف الكثرى كلها أصلية أم بعضها زواله... وما يجعل بالرجل من الصالحين
أن يصبغ من سفرجل الجنة وهو لا يعلم كيف تصبوره وجمعه... وهذا السمنس الذي يطأه القرمون ويغرشونه كيم فيهم من
رجل لا يدري لعل لم فعل ، وإن كان أهل الجنة عارفين بهذه الأشياء قد أفهمهم الله العلم بما يحتاجون إليه فلن
يستعي عن معرفته البلدان المخلون لأن ذلك لم يقع إليهم ، وإنا لنعرض بالقليل مما عندهم أجراً على تعلم البلدان . فيسم
إليهم رهوان ويقول إن أصحاب الجنة اليوم في شغل فلا يكون هم وأزواجهم في ظلال على الأوتاك متكون ، فلتصرفوا
وحكمكم الله فقد أكرمت الكلام فيها لا منفعة فيه ، وإعما كانت هذه الأشياء أباطيل زعرفت في الدار الثانية فنجبت مع
الباطل^(١)

ولا نعرف حقيقته ونسبه ، وتاريخه القريب والبعيد
والألفاظ إذا تأتي لبعضها أن تفرض سلطانها علينا بحكم ما يواتيا
من مصر ، فمن حضا علينا أن نتاجرها بالنسأل حتى لا تسوتا النشوة
بها إلى الحدا ، وذلك لأننا إذا تكفرك بالفتة فحن أيضاً فتكر برغم
الفتة ، والفتة تقدر على الانتقام كما تقدر على الاستسلام . وانتقامها

ولا نريد أن نتلقى الإبداع بمثل سخرية أبي العلاء وكأها سخرية
الإنسان من نفسه ومن الفناء ، ولا يحسن منه على باب الجنة تعجب من
ثمارها في الخلود ، ولكن لا يحسن بنا - ونحن نراه يتقلب بين القرد
والجسم ، والامم والصفة ، يركض في أصعدة الصحف ويتقلب بين
الفنون والآداب ، ويذكر به أصحاب القرائح على تبايهم ،

كثير بأن يشك الحقائق ويقتد بالفكر عن التحليل والطيران . ووب
لفظة لا يؤبه لها استجالت إلى بؤرة تحجب التناقضات التي تظهر وسط
النور والظلام ، وأخرى تاهت إلى موقف لا ثبث أن تكون من
ضحاياها ، وعن تضدد أن الطريق مهيد للوصول إلى النتيجة التي
لا تظن إلى حائلها . ولأمر ما حدث للعلم من غموض الفروض حيث
تعلق بالافتكار سحب الأنماط بوبلغ النظرية مبلة تكون فيه على وشك
الانقراض ، وإذا باللفظ المراءغ يم عن حقيقة ما هناك ، وأن الأمر
لا يبدو أن يكون غربا من الرضا بما هو كثر .

وإذا نحن أحسن الظن بلفظ الإبداع ونزغناه عن الترجسية التي
يغفل في أصنافها ، ونحاشها قاعة الذي يلقى وراءه ما يشبه الإعلان
عن السلع الاستهلاكية التي لا تكاد تروج عند فريق من الناس حتى
تستطفا الأيدي ، ويشتد عليها الزحام دون مبالاة بعت أو ملام ،
صح لا بعد ذلك أن تتسامل عه من أين جاء وما كتب له القلة على
ما عدها من ألفاظ ناشلة ، هل كان ذلك لغته على اللسان وحسن
وقفه في القلوب والأذان ، أو لأنه عريق النسب في الحرية ينظر إلى
البداع الذي عرف به الشعراء في صدر العصر العباسي ؟ وإذا لم يصح
هذا أو ذلك لأن أحدهما أو كليهما لا يبلغ شيئا عما يريد الذين يلهمون
به ، وقيل إنه أدل من غيره على ما تستدشع المعرفية في القنون وأجلد
أن يكون علما على أصحاب المراهب وما يأتون به من جديد ، ساغ
لسائل أن يسأل: وما هي حدود الجديد وما الفرق بينه وبين التقليد ؟

ثم ما الوجه في إطلاقه على سبل التعمم لا التخصيص ، على
شعر الشاعر ولوحة الرسام ونحال النحات ودراما الكاتب للمسرحي ،
يبحث يسمى كل واحد من أصحابها مبدعا وهم جميعا مبدعون ؟ وهل
يكون الإبداع بلفظ مرادفا للفن والمبدع للفنان ؟ والجواب عن ذلك
ولا للسلب ولما بالإيجاب ، ولا نضل أنه بالإيجاب ولا نضم الإلحاق
على الإبداع ومشقة دون الفن ومشقة ؟ فلم يبق إلا أنهما مختلفان
وإذا كانا مختلفين فأي يقع الإبداع من الشعر واللغة والتمثال
والسينمونية وغيرها من الأعمال الفنية ؟ هل هو أصل لما وشرط
لوجودها ، بمعنى أنه سابق عليها أو أنه يقع معها في الصمم ؟

وهذه الأسئلة على تاعدها يفضي بعضها إلى بعض ، لأنها تترامي
إلى استنباط العمل الفني ، هل تبدأ من العمل الفني بعد تمامه أو تبدأ
من صاحبه ؟

الرومانتيكية الحرية

ولقد تنوع هذا الإشكال إلى ثلاثي في غضم التجارب والمشارع
والعواطف وغيرها من أسرار النفس ونحوها التي حقل بها النقد
العلمي الحديث ، منذ أصحاب الليوان إلى جماعة أبلو ومن تلاهم إلى
عهد قريب ما لا موضوع معه لغيرها وكلامهم ، ضد الرحمن شكوى
ببسال : أليس مجال الشعر الإحساس بنحوال النفس وشرح
ما يطرأها ؟ - وأجمل معنى الشعر عنده ما قيل في تحليل عواطف
النفس - ووصف حركاتها كما يشرح الطبيب الجسم .. والمعلق الشعرية
هي عواطف المرء وآراؤه وتجاربته وأحواله نفسه .

والشعر عند العقاد إذا ما يكن تعبيرا عن الذات كان صناعة ، وإذا
كان صناعة لا يكون ذا سلفية إنسانية ، فحين نقرأ شعر شاعر
ولا نعرف هذا الشاعر من شعره ، لم نظهر لنا شخصية الصادقة من

خلاله ، فالأخرى أن نسمى هذا الشعر تنسيقا لا تعبيرا .

والشعر عن الذات لا يقتصر على ما يتصل داخل النفس
الإنسانية ، وإنما يتعداه إلى الخارج ، فكل ما نطلع عليه من إحساسات
ونفيس عليه من عواطف وتخلقه وبوينا ونبت فيه هواجسا وأحلاما
وعواطف ، هو شعر وموضوع الشعر ، ولو كان ما نراه في البيت
أو الطريق ، وما نراه في الدكاكين المروضة ، وفي السيارة التي
تحمس من أدوات الحياة اليومية .. فكل ما يمتزج بالشعر صالح
للتعبير .

وطريقة التعبير والبناء الفني يطلب عليها ذلك ، فالوحدة العضوية
عند العقاد متضادة أن القصيدة لا يجوز أن تكون أجزاء متناثرة يجمعها
إطار واحد ، ذلك أن الشعر الحق لا يمكن أن يشتمل على شعر تنبر فيه
أوضاع ألباه ، ومع ذلك لا نغش أن مقاصد الشاعر قد تغيرت تبعا
لذلك ، فالقصيدة بجملة أخرى ليست مجموعة من الأبيات يستقل فيها
البيت عما قبله وما بعدهم ، بل تألف مركب يوحى فيه البيت إلى تذكر
ما سبقه وتربط ما يتبعه ضمن نسق موحد . ومثل هذه الوحدة
تفرضها النفس الشاعرة ، النفس التي تألف فيها المعرفة والإحساس .

واللغة عند خليل مطران غير التصور والرأي ، ونخطة العرب في
الشعر لا يجب حتما أن تكون حشاشا للعرب عصرهم ولنا عصرنا ،
ولم آدابهم وأغلاظهم وحاجاتهم وعولهم ولنا آدابنا وأغلاظنا
وحاجاتنا وعولنا ، ولهذا وجب أن يكون شعرنا مثلا لتصورتنا وشعرتنا
لا لتصورهم وشعورهم ، وإن كان مفرغا في قواليهم محتذا لمناهجهم
الفنانية .

ويصف مطران نتاجه الشعري بأنه مدافع فوقيها ، وزغرات
صعدتها ، وقطع من الحياة بدتها ثم نظمها ، فزومت أني استميتها .
وتاريخ حركة أبلو من تاريخ جماعة الديوان ، وكلام أبي شادي
يفي عن كل كلام في تأثره بتجليل مطران ، يقول : وأثر مطران في
شعري هو أثر عريق لا يرجع إلى طفولي الأدبية ، وبصاحبي في
جميع أدوار حياتي . وإذا كان استقلال الفني متجليا الآن في أعالي ،
فيور في الوقت نفسه يمثل الأطراد الطبيعي للتألم الفنية التي تشرتها
نفس الصبي من ذلك الأستاذ العظيم .

ومن الملامح العامة لحركة أبلو كما يلفصها أبو القاسم الشابي :
الوجدانية . ومن المظاهر التي رافقتها الفنى والزعة الإنسانية ،
والإحساس للطنية ، لا من حيث هي منظر ومشاهد ، بل من حيث
إنها تحزن الأسرار أو الإجهول ، ثم التأكيد على وحدة القصيدة وعمل
وحدة الشاعر نفسه وشخصيته وملبغته الفني والموضوعي .

والرؤيا عند جبران خليل جبران ، شأنه شأن وليام بليك ، تحفل
للمقام الأول في المعرفة والشعر وهي رؤيا بالقلب تقوم على الفهم
الحاصر للأشياء الذي هو أعمق من الأحاسيس وأعمق من الأعمال .
والشاعر عنده إذا أنه طبعته نواتها هي يبحث عن الطبيعة هو في الحالة
الأول شاعر بسيط ، وهو في الحالة الثانية شاعر عاطفي⁽¹⁾ .

الاستبطان الذاتية :

وهذا قليل من كثير لا يستحق إثباته ، فإلى يعيننا أنه كان صدى
للاستبطان التي تتماثل الفن من حيث هو نشاط ذاتي للفنان ، فالفن

داخل يحمل من الفكر فكراً ومن التجربة تجربة .

وهل يسوغ إذا انتفض الألفاظ أن توصف التجربة بأنها فنية وهي لا تظهر إلا في الألفاظ ولا وجود لها إلا فينا ؟ والفكر بأن الفكر الذي يتضمنه بيت من الشعر له قبل العبارة منه بالألفاظ وجود كالوجود الفعلي في القصيدة ، وأنه واحد لا يختلف قبل الألفاظ عنه بعدها وهم من الأوهام ؛ لأنه قبل العبارة عنه مدمم وضباب ، ولا حقيقة إلا في اللغة واللفظ والبيت .

وهذا الوهم لا يبدله في الجلبس إلا وصف الفن من جهة التواة السيكولوجية كأنه قد تولد منها واستحاط بعد ذلك إلى مضمون ؛ ولذلك لم يزل الصريف الكلاسيكي للفن أدل على حقيقة ؛ فالفن ليس معرفة ولا هو بالحدث أو الإحساس بل هو على حد قول القدماء - عمل وصناعة - على ما هو هذا اللفظ من جفاف والإحساس الشئري والمعرفة ليس لها من القصيدة إلا نصيب ضئيل . وغاية ما يقال في هذه النظريات ما أخذه إليوت من التجربة الشعرية كما وصفها برعون من أنها ربما كانت أدعى إلى المعرفة السيكولوجية بحياة الشاعر كلها أو بعضها منها إلى معرفة الشعر ، وحيات أن تكون أصلاً لأعنى الشعر أو لأعنى ما في عمل الشاعر ، أو تكون قريبة على قيمة الشعر بأي حال .

وإذا سلمنا بمقد يقف في بداية الفن من التجربة العاضة أو الحالة الشعرية أو الإسقاط الوجداني ، فلا شيء من ذلك يمكن أن يقال فيه إنه حلة لوجود العمل الفني ، أو يصلح معياراً للحكم عليه بالجموده ؛ لأن الشكل في صورته الأخيرة لا يقوم إلا في نطاق شرعية جديدة تعنى على هذه المقولات .

وإذا جاز أن يكون لها نصيب في الحقائق بأن تعطي شيئاً من مضمونه ، ويحمل من الفن فناً في داخله إنسان كما يقال ، لأنها لا تؤلف ما يخص به ويتحيز عن سواه من مظاهر الحياة الروحية ؛ لأنها ليست ماهية الشعر ولا يتشوم بها وجوده .

التقد وعقدة الأصل :

ويظهر أثر ذلك في الجانب التطبيقي ؛ وهو التقد الذي يتطلب في شريحته نوعاً من الرياضة التي يتدسس معها الناقد إلى ما تحتاج به نفس الشاعر ، على عود ما ذهب إليه جاك داريان و برناتجيه الذي يدعو فيه الناقد قبل أن يقدم على الحكم على عمل ما إلى الكشف عما أراده الشاعر أصلاً وأفضى به إلى أن يكتب ، وبين ما غنى من أشياء اعتملت في نفسه وتم مشاركتها في الجهد الشئري المولود في اللحظة المظلمة لنشأته⁽¹⁾

وإذا جاز شيء من ذلك، فهل فيه ما يخفى عن تعامل الشعر ومتاجرة الشكل الذي بين عليه ؟ وأبها أصح ، أن يتجه الفعل التقديرى للمشاهد إلى ما حدث في نفس الفنان على ما يؤخذ من العمل أم إلى العمل نفسه ؟

أما من جهة الشعر فالذي حدث في نفس الشاعر هو القصيدة لا ما يتصور سيره كالخبرة والوجدان والجهد الحلقى ، والقصيدة حقيقة جديدة استقلت عن أصلها الذي ترد إليه ؛ لأنها استقلت عن الأحوال التي تقع في نفس الشاعر فهي لم تكذب تخرج إلى حيز الوجود حتى نأت عنه ونأى عنها ولم يعد لنفسه وأسراله دخل في التآلي إليها

فيها تميز عن الذات وتخليل الواقع في أفق الحيوية والوجدان . وكانت كلمة الحق هي مفتاح هذه الاستطيقا التي أمدتها النيوروماتيكية عقولات جديدة جعلت بها استطيقا مثالية تعند بالمضمون .

فالعمل الفني عند الرومانيين مناهل الحلق والإلهام ، وليس عاكاة للطبعوت ولا هو صناعة من الصناعات ؛ لأنه عندهم - كما يقول موريتز⁽²⁾ - جنبر - نتيجة لفقر ميتافيزيقية أعصى عما يتألى للإنسان ، وقطعة من الطاقة الحيوية الأولى التي تحوالت إلى موضوع ، تظهر فيها الحياة ذاتها ظهور القوى الخالقة - والفن إشعاع من العبقري وبالتصار للحوية وعمل من أهوال الروح .

وهرد ، الذي عز عليه أن يكون الفنان مجرد إنسان يملك تاصية التواعد الاستطيقية التي يسي على متضاهاها أهواله - أنطلق نظريته في العبقري الحلقى ، وضمت الرومانيكية في هذا السيل على طريقتها في تقوم العبقري ، وردد نيتشه أصداه ذلك في مواضع كثيرة من كتاباته في عصر الشباب .

ويجمل جنبر الحكم على هذه الاستطيقا في أنه إذا كان قد أمكن بفضلها الوصول بالمعرفة الفنية إلى أعاق كانت مجهولة من قبل ، ومهدت السيل لنظرية في الماهية والتطور الفني للعبقري الحلقى (سبيل وجودنا) بدلا من التراجيم الشخصية للفنانين الملية بتفاصيل لا تقدم ولا تؤخر ، فإنها تحلت من ساط القيمة الاستطيقية في العمل الفني دون صاحبه ، وهو أهم من ذلك بكثير .

النيوروماتيكية :

والنظريات النيوروماتيكية وإن اختلفت ماهية الشعر بها باختلاف مائتوم عليه من تصورات ، فما يسمى في إحداها تجربة حية بتأثير ما يعلق عليه في الأخرى الجهد الحلقى ، وما يعرف بالتجربة الشعرية يابن ما بعد بالإسقاط الوجداني ؛ أو أنها جميعاً تحاول التآلي إلى الأصل الذي نشأ منه العمل ، وذلك بتجاوز القصيدة مثلا للوقوف خلف اللغة على مضمون للمعرفة أو الوجدان المابين للألفاظ والسابق عليها ؛ طمعا في الكشف عن سر العمل على ما يتجلى في روح الشاعر .

وليس وراء ذلك إلا حل القصيدة وقيمتها في إطار من الحيوية والتجربة ، فالشعر إن كان بذلك يطو في جانب لأنه يضرب بمجلوده في جملة الحياة والتجربة ، فإنه يفتأ في جانب آخر لأن الحياة ليست شئرا كالجند - والوجدان ، والحدث ليسا بقادرين وحدهما على أن يقيما قصيدة . وإذا صح أن الحياة والمسير والذات هي المضمون الكبير للشعر فإنه لا يتألى ما ذلك إلا إذا تبلورت في اللغة . ثم أن لفكر الاستطيقا يبسط من الشعر إلى الجهور المهيمنة للجهد أو التجربة التي ولدته قبل الكلمة ليبد في سيرها ماهية الشعر ، وهل كان لخل هذه الأحوال قبل أن ترق إلى لغة شعرية حقيقة وحياة ، كالحقيقة والحياة اللتين تستظهرهما بعدها ؟

والذي نطمه أن الفكر لا يكون من الشعر ، ولا الجهد من الفن ، ولا التجربة من الاستطيقا ، إلا إذا طوى كل منها في عملية الحقن التي تنتهي بالعمل الفني . وليس الشكل الذي تأخذه بعد ذلك من قبل الشكل الخارجى الذي يترل مترلة الكساء ، بل هو شكل

وفهمها . وإذا ما غننا أن نستظهر شيئاً من الأعمال التي تبين على ذلك فلا ينبغي أن نجاوز ما تضطرب في من فعل وحملت ، فحياته تمتد في القصيدة لا في حياة الشاعر .

والمقصود الكلي للعمل - على ما ذكر أرتولد مورس^(٩) - يتضائل ويصغر إذا عزلت البواعت عن ارتباط العمل الأعمى وودت إلى تطور التحليل النفسي ؛ فكما اقترنا من أصل العمل ابتعدنا عن معناه الفني .

واستنتاج العمل الفني من حياة صاحبه يرتبط بما تقتضيه نظرية التطور من أن المرحلة الأولى من مراحل النمو تصور كل مضمونه وحتى إذا سلمنا بهذا على نحو ما يسلم به التحليل النفسي فلا مانع من الإقرار بأن الخطوة الحاسمة توجد في منتصف الطريق بين التصور الأول للعمل والنتيجة التصويرية التي ينتهي إليها . ومن مسطرة الفكر البيولوجي القول بأن المرحلة الأولى من عملية الخلق ينبغي بالضرورة أن تتضمن حصيتها البائية ، فتجربة النمو ليست في أغلب الأحيان إلا نتاجاً ثانوياً للفن الذي تعمل منذ البداية ، ومن ثم فكل تفسير للعمل من جهة أصله ، وكـسـل تفسير نفسي ليس من شأنه إلا التقليل من المساربات المختلفة للأعمال الأصل ؛ وهي مسارب لا تكف عن النمو . والعالم الجهرية للعمل لا تطابق دائماً اللحظات الأولية للداخلة لتصل الخلق والإبداع ، فالقيمة الفنية والطابع الاستطقي كلاهما من وجهة النظر الأصلية والسيكلوجية والفيزيولوجية والاجتماعية أمر ثانوي ، في حين أن التجارب والذلول التي تحاول السيكلوجيا بعامة ، والتحليل النفسي بخاصة ، أن ترى فيها أصل العمل الفني ، لا تخرج من كونها صوراً ثابتة من صور السلوك الحيوي ، وتعد أساساً لا يتحقق فيها أية كانت أم غير فنية ، موهقة كانت أم فاشلة .

وقد كان مما أجاب به فرويد ذات مرة عن سؤال للشاعر السريالي أندريه بريتون أن الحلم لا يقول لنا شيئاً بدون معرفة شخصية صاحبه وصراعاته الخاصة وأعراضه وتجاربه ، في حين أن العمل الفني يقول لنا كثيراً حتى إذا لم نكن نعرف شيئاً عن صاحبه .

ومن العبارات التي تتضمنها الكتابات الأخيرة لفرويد - وهي ذات مغزى كبير فيما نحن بصده - قوله إن القوة الخالقة للفنان لا تتبع ذاتاً للأسف لإرادته ، بل يفرج العمل كما يريد ، وغالباً ما يواجه مؤلفه كأنه شيء مستقل ، بل كأنه شيء غريب .

غير أن التشبه بالقنوات الرومانتيكية تدرى أصحابها بالقد الذي يتقلب بين الرضا والسخط ، والتفائل والتشاؤل ، والابتهاج بالحياة والبرؤف منها ، والثباتية والواقعية ، والطموح الاجتماعي والترك السياسي ، وما إلى ذلك كما تعود به الصفحات الطوال .

والشعر عرضة لأن يقال فيه كل شيء إلا الشعر ؛ لأنه مفتوح على العلية والإنسان ، ولذلك فترقت السبل بالقد وما يصنف في كل أحواله للشعر ولغته ؛ بل كان الكلام في غير موضوعه أكثر من الكلام في موضوعه ؛ فقد أتى عليه زمان كانت الكلمة فيه للتاريخ ؛ فكان كحطاب ليل يتسقط كل شاردة وواردة ؛ يجمع ما يتأين واختلف ، وتفرق ولم يألف ، في إطار زائف يروم من مطالبه أنه إلهاء تاريخ اتصلت فيه القصود ، وهو في حقيقة تاريخ مفتعل للحاجم والعظام ، يضطر إلى أوليات البحث العلمي الذي يقتضي كما يقول التمدد جهة اتحاد تؤول إليها المسائل ، ويقوم بدلاً من ذلك على الزمان

الحارسي الذي يقاس بالشهور والأحرام .

وإذا كان للقد زمانه فزمانه هو الزمان الفني الذي يضفي فيه أوله إلى آخره ، ويتخذ منه موضوعه للشرح الذي لا يسوغ سواه ؛ لأنه إنما يتقدم بالوجود الفني الذي يتقدم ما عداه .

والقد الذي يلحس مرادفاً للفن من التجارب والوجدان ، ويضلل الحس من العبارة ، ويصنك على الحال اللامعية للشاعر يحفظ فيها سياه ومسات ويرد سله^(١٠) عذبة التوايل . ويمكن إذا نحن توسعنا في معناها أن نطلق عليها عذبة الأصل . وعذبة التوايل منشؤها الإصلاح على معرفة ما قصد إليه الشاعر بدعوى أن القصد يعالج سلوكه بإزالة عمله وتنسي شعوره وما أنففى به إلى أن يكسب ما كتب . وعذبة الأصل ترتج بأصحابها - فضلاً عن معرفة التوايل الخلاقة - إلى استقصاء البواعت الخفية لروح الفنان ؛ وهي تبدأ باستنباط معيار النقد من الطل السيكلوجية للقصيدة وتنتهي بحياة الأشخاص والناسية . والرد على عذبة الأصل غلبه سبير ؛ لأنه لا يجوز التوايل من إمكان الحقوق على ما أراده الشاعر . وهو إذا وفق في ذلك فالقصيدة ذاتها كهيئة بيانه ، وإذا لم يوفق فالقصيدة لا تصلح شاهداً عليه وحيداً ينبغي للناقد أن يفرج من القصيدة التماساً لا لا يوجد فيها من البيات .

والطريق إلى فهم القصيدة إذا خرج منها وصعد إلى عليها المزموعة أزم عنه أحد أمرين : أن تشتمل القصيدة على المقدمات السيكلوجية أو لا تشتمل ، فإن كان الأول ، لم تعد مقدمات ولا اختلاجات نفس الشاعر ، كما لم تعد توايل أو تجارب ؛ لأنها استحكمت واستحالت إلى كيان راسخ في بناء القصيدة . وابتاعاً على حال جديدة هي حال القصيدة ، استجابت لأحكام أخرى ، ودخلت في معايير موضوعية جديدة .

وإن كان الثاني ، وقصرت المقدمات ، عن أن تؤلف القصيدة ، ولم تخرج من كونها تاريخاً قبل تاريخها الزموم ، فمنع إذا إلهاء حقيقة أخرى مختلفة من العمل وسابقة عليه ، ولا يبلغ لائقها أن يكون معياراً للشعر ؛ لأنه ليس قانون الشيء الذي يسمى قصيدة .

وليس معنى هذا أن القصيدة شيء مطلق أو مطلقاً لأنها تم عن نشأتها ، ولكنها تتم حيناً في تكوينها الفني لا في شيء سابق عليها وخارج عنها . وفيها إذاً يكون كل مقننى قانونها الفني لا يتكرر التجربة التي غاضها صاحبها أو تعاطى المجلس الذي تعاطاه .

وإذا كان للخلق معنى فمعناه في عمل القصيدة لا فيما يقع قبلها . وسر الخلق الشعري لن تكشف عنه الاستطيقا السيكلوجية . في كل شعر كما يقول إيلوت ، شيء . شيء يحلم يظل غالياً عليها كما كانت معرفتنا بالشاعر ؛ ذلك أنه بمثابة القصيدة يكون قد حدث شيء جديد ؛ شيء لا يمكن تفسيره بما وقع من قبل ؛ وهذا ما ينبغي أن نفهمه من الخلق . ونسيان هذه الحقيقة هي آفة النقد الذي ينتدر عليه غاليو ؛ لأن الإنسان فيه علة العمل الأدبي وسببه ، كالجزم الذي يعد في نظر القانون سبب الجريمة وعلةا القاطعة .

الوجود الموضوعي للعمل الفني :

فالذي يرب من الإبداع هو ما يرب من الاستطيقا التي نشأ في أعضائها ؛ وهي استطيقا مثالية لا تسلم من شبه الحيلة ؛ وما تقوم

يقال إن ارتجاج الكلمة الشيء يحس الكلمة التالية ، بل ينبغي أن يقال إن تجاور الكلمتين يطلق حركة ديناميكية (تساؤل عن التركيب والمعنوي والصوت) تصلح رحا وقالباً لتنظم النص ، لا يتأتى للكلمة بدونها أن تكون شعرية.

وإذا لم يكن مضمون الخطاب فضلاً عن بديله من الإيديولوجية هو الملائم الصحيح فإن ذلك لا يجزّل لنا القول بتحرر الكلمة من اللغة وهذا العرض ليس من شأنه إلا التمداد الحد للوظيفة الخاصة للغة التي لا تنفك عن الإبداع... وليس الشأن في رد التراكب إلى الوحدة بل الشأن في الاحتداد بالتراكب الفصالي^(١).

وأكثر ما يقال في النقد المعرفي أشد إغراقاً في اللاتنية وهذا من الحقيقة اللغوية للشعر الحديث. وإذا جاء شيء من ذلك كالذي ذكره أدونيس من النظرة الشعرية الحديثة ومقارنتها بما يقابلها في الشعر القديم ، إثبات اللغة ، وتكلمت تحت وطأة الذات المسلطة التي تستوعب كل شيء ، ويصدر عنها كل شيء بحكم الإبداع.

فلماذا تجلّزنا على ما يتجلبج به الكلام حول البداع الذي لا يكتب ، كما يتكلم بل يتكلم كما يكتب ، وينجادز لغة الكتابة بحسب الكلام إلى لغة الكلام بحسب الكتابة^(٢) ، بقى لنا منه معناه ، ومعناه الذي لا يندلج عليه لنفذه ! إفراغ الكلمات من معونها المألوف واستبدالها من ساقها المعروف. ويدل أن يكون الشاعر جزءاً من اللغة المألوفة تصبح اللغة جزءاً من الشاعر. وهذا المعنى يكون الأساس هو الشاعر لا الشعر ، وهكذا تصبح اللغة جمل الشاعر لا بحسه ، لا بلسانه وإنما يتجلبج فيها وهكذا يؤسسها ، فاللغة تولد مع كل بديع ، ولغة البداع لا تحيى به الكلام الذي سبق أن نطق به بل هي تحيى من كون الإنسان يعرف به جوهرياً بين جميع الكلمات بأنه الناطق ، تحيى من الأصل لا التالى للأصل ، لا تحيى بما تراكب بل بما لم يتراكب بعد ، لا تصدر - بتصير آخر - عن منظومة من الأفكار والرموز والصيغ الموجودة سابقاً بل تصدر عن مبدع يبدو لقرائه إبداعه كأنه يؤسسها للمرة الأولى ! وهذا هو الفن الباطل للإبداع الذي تنطفض فيه اللغة الشعرية بقدر تنضج شخصية المبدع.

فالإبداع الذي يجعل اللغة جزءاً من الشاعر ، بل يجعل الأساس هو الشاعر لا الشعر ، ليس إبداعاً ، لأن ذلك يميز اللغة الشعرية عن مطلق الكلام، إذ هو يصدق على كل كلام.

ولا يشغف لذلك أن يقال إن اللغة على الشاعر لأن اللغة الشعرية متعالية بقانونها ومكوناتها التي يتلاشى فيها الألفا التجريبي ، وتكلم اللغة التي تتجاوز الشاعر لأبها غاية في ذاتها وليست وسيلة إلى غيرها من الدواعي والأحوال.

وإذا كانت اللغة تولد مع كل بديع كان معنى ذلك انضمامها من صاحبها كما يتصل الوليد عن الوالدة ، وسيكلوجية الذات الحلقية - في لغة السيكلوجيين - سيكلوجية نسائية يفرج العمل الحلاق فيها من أمهات اللاوعي ، وما يمكن أن يطلق عليه ملكة الأمومة - وسيطاً ينبغ الحلق ينبغ منه اللاوعي على أنه قوة مكونة للحياة ، والوعي في مقابل الإرادة الواحية ، ولذلك كان العمل الجينين أقبه بمصير الشاعر^(٣).

الأصالة والإبداع :

ودعوى الأصل الذي لم يسبق في الإبداع دعوى عريضة ، لأنه

عليه من ود الدلالات التي تنوعى بحالاً من مجالات العمل إلى مضامين عناية للشعور ولذلك لا تنفك بين هذه المضامين ومضامين العمل الفني التي تتحول معها خطيته إلى خطية البداع ، وفي ذلك ما فيه من الضم للعمل ؛ فوضوحه ليست مجرد تعين للتجربة الاستيعابية عند القارئ ؛ بل تتجاوز ذلك إلى التحقق الموضوعي الذي يثبت معه وجوده في ذاته له نداء وحضور.

والعمل الفني كما يسلطه هيجر^(٤) في أروع صورة ، يوجد وجوداً طبيعياً كوجود أي شيء ، فالشيئية هي الخصومية التي يطالما بها العمل الفني حين نطقه ، ولكنه مع ذلك أكثر من الشيء المادج وأجل ؛ لأن المادة فيه لا تخفى ولا تنفك بالاستعمال كما هو الشأن في سائر الأدوات والأشياء المصنوعة ، بل تشارك مشاركة جهرية فيه ، وهو ما لم تقدمه المثالية الاستيعابية (عند كروتش وكولنجر) حق قدره ؛ إذ إن العمل الفني عندها يكمل في الروح من حيث هو حالة ذهنية أو حماس ، ولا تعمل مادته الموضوعية أن تكون أمراً قانونياً ورضاً من الأعراض.

أما عند هيجر فلأنه في العمل الفني قيمة في ذاتها تثبت وتوهج في الحد الأدنى وصلابة الحجر وتوحيات الموسيقى. وما يقال فيها يقال في اللغة التي تتألق في الشعر وتكلم في الشاعر على أنها لغة الوجود التي تكشف حضور العالم.

الشعر الحديث والوجود اللغوي :

ولا يدخل في غرضنا الترض للحدود اللغوية والأسلوبية التي توخاها النقد للروح من الإشكال الذي خلفه القرن التاسع عشر برويته التاريخية والفردية ، بعد ما تبين أن ما يقال من النص وما يقال عن المؤلف أمران مختلفان ، وما أدى إليه ذلك من توسي نقد يبدأ من النص ليعود إلى النص على ما يظهر عند ليبستز بطريقة الفالترية وحسباً أن تشير إلى تناول بارت للشعر الحديث ، لأنه بسيل مما نحن فيه ، حيث استطاع في النقد المعرفي وحام معه الإبداع والاختراع.

وبارت يقدم نوعاً من التقابل بين الشعر الحديث (ابتداء من رامبو) والشعر الكلاسيكي بناء على ما اشهر من التقابل بين الكتابة والأسلوب ، فالشعر الكلاسيكي عنده كتابة تحيد الكلمات للوصول إلى فن التعبير لا إلى الاختراع ، في حين أن الشعر الحديث أسلوب ولغة مستقلة بكتيابه لا تنوص إلا في الجيولوجيا الشخصية السرية للدلائل ، فالكتابة الشعرية ترق بمجرة لاإهائية... هي كتلة ودعامة تنوص في كل شامل من المكان والامتصاصات.

فهذا النص - وهو سابق على كلام جاكسون عن الوظيفة الشعرية للغة ، وأبحاث تشومسكي في التطور اللغوي للغة - يضفر الشعر فيه إلى أساس لغوي متين ، وإن كان من أول النصوص التي كشفت عن الانقسام الذي وقع في أواخر القرن التاسع عشر ، حين اكتمل وعي الشعر ببلاته ويوجده المادى ، وهو الوجود اللغوي.

ولكن الذي حدث لم يكن منشؤه رفض القيمة الوظيفية للغة ، بل كانت عليه إنضاض الوظيفة المرجعية للوظيفة الشعرية ؛ فالعلاقات التي تجمع بين الألفاظ لم تفلح كما لو كان ذلك يفعل عصا سحرية كما يظن بارت ، بل أعيد تقويمها في تامل جديد يضفي أبعده على الدال مساوية لأهمية للدلول ، وبير قضية العلامة في تحكمها ، فلا يكتفى أن

لا توجد المواقف المطلقة التي تبدأ بكلمة وتنتهي بأخرى ، كما لا توجد الكلمة التي تبقى على حال واحدة .
والأصل والبلدية لتاريخ قريب ألم به لويس جويرو^(١) ، فقد ارتبط في الفئات الأوروبية في أول عهده بمكان دينية (بحسب حول مصيبة آدم الأولى) ، ثم انتقل إلى مصطلحات فن التصوير للدلالة على الفرق بين العمل الفني ونسخته دون أن يكون لذلك تأثير استعطي .

أما لفظ الأصالة (الذي ظهر لأول مرة في الفرنسية في سنة ١٦٩٩ وفي الإنجليزية في سنة ١٧٤٢) فقد أطلق على القدرة الفنية التي تظهر في الملاحظة المباشرة للطبيعة خارج النماذج التقليدية ، ثم استعمل في القدرة على الاختراع الشعري ، و«خلق» كائنات فرق الطبيعة من عمل «المعبر» .

ولم تلبث المصطلحات الثلاثة (الأصالة والخلق والمعبرة) أن استفاضت واتخذت مكانها الاستعطي في الجدل الذي ثار في القرن التاسع عشر حول شكسبير ، والإشادة بذكره إزاء الكلاسيكية السائدة في ذلك الحين .

وأول كتاب ألف في هذا الباب هو كتاب إدوارد يرنج «تأملات في التأليف الأصلي» وقد وضعه في سنة ١٧٥٩ ، ثم اتسع الكلام عنه في حركة Sturm und Drang الألمانية ، ووضع تصور جديد للعمل الفني، حتى لقد اجتأرت جوتة الشباب على التثوير والمسخرة من هذه المصطلحات التي كانت بدعة عند شبيبة ذلك العصر في رسالة بحث بها إلى غيازي في لينز قال فيها وقد جمع بينها :

«أنت تخبز بمعبرة خلاقة نواتج أصيلة»
غير أن الرومانتيكيين لم يسمح بعد ذلك أن يتدروا بها ، بل حاولوا بالبحث النظري المعين الذي لا يخلو من غطر في القردة ، للوقوف على سر العمل الفني عن طريق أصالته التي انتهت برومانتيكية سوقية في زمننا ، من أمثلتها ما اشتهر من أن الأول الذي شبه المرأة بالوردة كان شاعراً ، والثاني كان أبه . وهذه العبارة التي تنسب إلى نيتزال ، ليس ورواما إلا الاكتاع الرومانتيكي بالأصالة المجازية التي يقول المرء فيها الشيء مرة واحدة فقط ، وهو هارب من العالم ومن تاريخ الفن .

فأجراً منه الفنان ذو الأصالة الصادقة التي لا يفتنى معها المقارنات ولا يتحول عن حركة التاريخ ، بل يستثير الأحوال الفنية ويدهوها ، ولا يهاب التصدي لها أيًا كانت ، يأخذ منها ما يأخذ ويعد ما يدع . والأسد كما يقول فاليري مصنوع من الحراف الموهومة .

وأصالة العمل التي اليوم لم تعد بداية من العالم الخارجي ، ولا من سويده القلب ، ولا من جهة الأشياء الجميلة المخاضة التي تحدث فيها ولكه في مطلع هذا القرن ؛ بل بما وراء الأشياء جميعاً في الوجود اللاتمين الذي يندو العمل فيه أصلاً لذاته . وإلا فأين يجد الفن - كما قال ولكه في إحدى رسالته - نقطة انطلاقه إذا لم تنأث له تلك البهجة ، وذلك التوتر للبلدية اللاهائية ، حيث يحيا العمل الفني بقدر ما يفتنى في هوة أصله التي لا نهاية لها ، لأنه أورويو الذي يهبط به إلى جميع سوانكات ولكه .

المواضع :

- ١ - رسالة الملكة بتصبح عبد العزيز المي ، لير الهلا وما إليه ، دار الكتب العلمية ، بيروت .
- ٢ - إنظر الثابت والمحول لأدونيس (٣) - صدمة الحداثة (١) - صوم تلك هذه العصور ص : ٧٣ ، ٩١ ، ١٥٩ - الطبعة الرابعة - دار العودة - بيروت .
- ٣ - Moritz Geiger, Estetica 46, Argos, Buenos Aires .
- ٤ - Matzain: Jacques, La Poésie y el arte (Creative Invention in Art and Poetry) Buenos Aires, Emecé, 1955; pp. 362, 376.
- ٥ - Arnold Hauser, Introducción a la Historia del arte; Madrid p. 109 .
- ٦ - Wimsatt and Bardsley, The Verbal Icon (University of Kansasky -

- From p. ٥ .
Jose Miguel Huanes Langhine; La creación poética; أنتر: Riop; Madrid; Poesía Primera
٧ - أنظر كتابا التركيب الفكري للأدب - البنية المصرية ص : ١٥٢
Daniel Delos et Jacques Fillard; Linguistique et Poétique; Larousse; - A Paris; p. 23
٨ - أدونيس الثابت والمحول ٣ - صدمة الحداثة ص : ٧٨٢
Carl Gustav Jung; Psicología y Poesía 330; Filosofía de la ciencia - ١٠. Enciclopedia; México .
Luis Juan Guerrero; Estética Operativa; Lomada; Buenos Aires 398 - ١١

جماليات الحساسية والنغمة الثقافية

صبري حافظ

ثمة اعتراف عام يشارف الإجماع على أن حياتنا قد تغيرت بشكل أساسي عما كانت عليه من قبل ، وأن هذا التغير ، الذي استدعى الاتفاق عليه ، ليس هو التغير التراكمي العادي الذي ينطبق عليه القول السائر بأن التغير هو سنة الحياة ، وإن كان فيه منه شيء . وهذه البديهة الشائعة تتطوّر على مفارقة تستحق التريث عندها قليلا . فالسنة تعني الدجومة والثبات ، وهي تعيّن التغير نفسه ؛ وتعني كذلك أن عملية التغير تلك تنهض على التواصل أكثر مما تعتمد على الانقطاع ، وأن مفهوم التغير نفسه مفهوم تراكمي تدريجي لا يعرف التمزقات الجذلة للوعي ، والفاصمة لعري علاقته مع السائد والمألوف . والسنة في هذا التعبير تسعى إلى خض الطرف عن عناصر التجديد في التغير ذاته ، وإلى هميشها تمهيدا لاستبعادها أو التقليل من شأنها . ومن هنا فإن تراكم التغيرات لن يصبح فاعلا ومغيرا بحق ما لم يؤد إلى الإجهاد على هذا التواصل الساري في قلب سنة التغير تلك ، لي طرح مسألة التحول الكيفي ، والقطعية الموقفية والمعرفية مع ما كان سائدا ومألوفاً بشكل واضح . أقول : لي طرح هذه العملية ؛ لأنه بدون طرحها بشكل واضح على الوعي وبلورتها في مختلف وثائقه ، نظل عملية التغير ناقصة ومعيبة . ذلك لأن الشروط الصانعة للتغير ليست ، بأي حال من الأحوال ، هي نفسها الشروط المحددة للوعي به ، وإدراك كل ما يترتب عليه من متغيرات أخرى ، ناهيك عن المبادأة إلى صياغتها .

فقد تحدث تغيرات كثيرة دون أن يؤدي حدوثها إلى تغير الوعي بالواقع الذي حدث فيه ، لأن هذه التغيرات لم تنتب علاقات القوى المحددة للوعي ، ولطبيعة معرفتنا به . فذلك لأن عملية إنتاج وثائق الوعي المختلفة ، أو الأخرى ، عملية إنتاج الكتابة في أي مجتمع من المجتمعات تخضع لمجموعة من الإجراءات التي تستهدف جميعا السيطرة عليها ، والتحكم في اختيارها وتقليبها وتوزيعها . وتسمى تلك الإجراءات كلها إلى تفادي خطرها وسقوطها ، وإلى التعامل مع الأحداث الطارئة ، لتجنب ما يتطوّر عليه وجودها المخلد الرأبض المجهّز من عواقب . وفي مجتمع كمجتمعنا ، فإننا نعرف جيدا قواعد الاستبعاد ، ومن أبرزها وأكثرها شيوعا تلك التي تتعلق بالتحريم . . . والتقسيم والرفض^(١) ، وغير ذلك من القواعد المعقدة والمراوغة التي تسعى إلى هميش عناصر التغير ، وتغيب الوعي بها ، حتى تستمر آليات الواقع الراهن في سيطرتها وفاعليتها الرامية إلى ترسيخ علاقات القوة السائدة . ومن هنا فإن الاعتراف ، أو الوعي بالتغير لا يقل أهمية عن مختلف مكونات هذا التغير الاجتماعية والتاريخية والنفسية والاقتصادية ، ودور هذه المكونات في منح هذا التغير كينونته الفاعلة .

وبالمثل أن الاعتراف بتغير حياتنا ذلك هو من النوع الذي يعي وعيا تاما أنه تغير يتطوّر على قدر من الانقطاع ، وعلى إبعاد بأن هذا التغير لا يكرر نفسه باستمرار . وليس هذا اليقين نابعا من حذر ، أو إحساس فردي ، ولكنه نتيجة لاستقراء متغيرات الواقع الحضاري ، التي تشير إلى تغير علاقات القوى الحاكمة لتغير الوعي ، وتبدل الأطر المعرفية . ذلك لأن جذلية المعرفة - القوة ، التي بلورتها كتابات ميشيل فوكو المهمة تكشف ، إذا ما ربطت بالبعد الاجتماعي الحضاري ، عن أن متغيرات علاقات القوة الاجتماعية والسياسية في الواقع المصري طوال العقود القليلة الماضية هي التي تطلّح هذا اليقين . كما أن قراءة مختلف وثائق الوعي الأدبي المهمة التي صدرت خلال العقود

الأخيرين ، تؤكد أن هذا التغير قد بلغ مرحلة تبلور الوعى به ، وهى مرحلة لا تنقل أهمية عن مراحل حدوثه نفسها ذلك لأن الاعتراف الشائع بتغير مختلف مكونات الواقع الحضارى بعمامة ، والتقاليد بخاصة ، ينطوى على اعتراف ضئى بتغير الحساسية الأدبية ، وتبدل قواعد الإحالة ، التى تحكم علاقة الأدب بالواقع ، ويستنبط اهتمام هذه الدراسة على تعرف ملامح هذا التغير ، وتعرف القوانين الحاكمة لتبدل قواعد الإحالة إلى الواقع التى تنطلق منها كتابات الحساسية الجديدة أو حساسية الحداثة (وتلك لأنه قد سبق أن تناولت مختلف العوامل الصانعة للتغير فى دراسة سابقة^(٢)) ، تناولت فيها بصورة ضافية سوسولوجيا ظاهرة التغير بأبعادها التاريخية والثقافية والسياسية والاجتماعية والنفسية ، وكل العوامل المشاركة فى صياغة الأنا الاجتماعية ، وفى تبدل وعيها بذاتها وبمكانتها فى العالم الذى تعيش فيه) .

(١) قراءة فى سوسولوجيا الوعى بالتغير :

قلت إن يبقى بأن الوعى بالتغير ينطوى على اعتراف ضئى بأن هذا التغير قد بارح كل ثوابت السمة إلى أفق القطعية الموقعية والمعرفية للمواضعات الثقافية والأدبية السائدة ، وأن ذلك ليس مجرد حتمس فردى ، ولكنه نتيجة للقراءة النقدية لوثائق الوعى الألى المختلفة ، سواء منها الأعمال الإبداعية أو المؤلفات النظرية التى يصر فيها الكتاب عن موقفهم من أعمالهم ، ومن إشكاليات الواقع الثقافى الذى يتعاملون معه أو يعملون فى ظله . ومن أحدث تلك المؤلفات مجموعة الشهادات المجمة التى تصنصها الاستطلاع الألى الواسع ، الذى استجوبت فيه مجلة (الثقافة الجديدة) القاهرية^(٣) كوكبة كبيرة من أدياء جيل الستينيات ، والسبعينيات فى مصر . وسوف أثريت قليلا عند هذه الشهادات ، لأنه لى يكون لى رصد للتحويلات الثقافية دلالة خارج إطار الاجتهادات الفردية ، لابد أن نسم المادة التى يستقى منها هذا الرصد نتاجه بقدر من العمومية يرقى بها إلى مستوى المسح الثقافى الاجتماعى ، الذى كثيرا ما تلجأ إليه دراسات علم اجتماع المعرفة ، وينجم بها من شركاء التصميمات التى لا تعتمد على غير التجربة الفردية ، أو الحدس الفطرية ، التى مهما كان مقدار سابها من بصيرة صائبة ، فإن من المسير إلتناع القارى بصحة حدوسها المستبصرة ، وذلك لافتقارها إلى الأساس المادى الصلب الذى يفتح للتلفى باجتهاداتها .

وتطرح تلك الشهادات مجموعة من القضايا الحيوية التى تقدم لنا بانوراما وثائقية لما يدور فى العقل الألى المصرى من هموم ثقافية وفكرية وحساسية واجتماعية . وتطرح هذه القضايا جميعا لا من خلال صوت فردى (مهما كانت أهميته ، فإن مصداقية شهادته على المرحلة تظل محصورة فى دائرة الاجتهادات الشخصية) ، وإنما من خلال صوت جماعى يعض فى جوفته المبررة مجموعة من أبرز الأصوات الإبداعية التى مارست عبء الكتابة ، واضطلعت بمسؤولية الكلمة فى عقد السبعينيات الذى تمثل حوله بشهادتها . ومن هنا فإنا لا نستمع من خلال هذا الصوت الجمعى إلى شهادة أقرب ما تكون إلى المسح الثقافى المرقى فحسب ، ولكننا نطل عبره ، لا على آراء المراقب أو المشاهد الخارجى ، بل نطل كذلك على آراء المشارك فى صنع الظاهرة الثقافية من داخلها ، والمكتوى حقاً بيزنات مشكلاتها .

وشهادة هذا الاستطلاع على الواقع الثقافى فى مصر هى - كما قلت - أقرب ما مظهر فى هذا المجال إلى المسح الثقافى المرقى . وأكرر هنا استعمال كلمة « أقرب » لأن العينة التى اختارها للمجلة ، وهى

عينة ممثلة بلا شك لمختلف الاتجاهات والممارسات الأدبية فى السبعينيات ، لا تزال برغم ذلك فى حدود العينة ، ولم تتمكن من تحقيق التغطية الكاملة التى يجعلها مسحة ثقافياً شاملاً ، لأن مثل هذا المسح يحتاج إلى طاقات أكبر من طاقة مجلة من هذا النوع ، مهما كان إتخلاص القائمين عليها ، ومهما كانت درجة قنانيهم . فقد ضم هذا الملف شهادات لثمانية عشر كاتباً ، بينهم عدد من أبرز كتاب الجيلين ، ومن أعصمهم موهبة ، وأرفعهم حساسية .

ويصحب - بداية - أن أقدم رؤى الاستطلاع لإشكاليات الثقافة المصرية المعاصرة ، لأن هذه الرؤى هى خير مقدمة ، وأفضل مدخل للتصالح مع آليات الحساسية الجديدة ، وإمطة اللثام عن اللبس الذى لحق بالمصطلح والمفهوم مما ، ولأن حديث الكتاب عن الإشكاليات التى تمرى الثقافة العربية ونفت فى عضدها ، ينطوى فى بعد من أبعادها على وعى مضمر بأليات التغير ، وبضرورة استجابة لها ، وعلى وعى بأسلوب التعامل معها ، وساعدت على هذا المجال إلى استخدام نصوص الشهادات نفسها قدر الإمكان ، لكشف عن مدى عمومية الظاهرة التى أود أن أطرحها ، وعن وجود رؤى مشتركة توشك أن تضم هذه الشهادات جميعا ، برغم اختلافاتها البادية . فليس طبعياً ، بأى حال من الأحوال ، أن نجد هذا الإحساس العام بأن هناك تغيرات جذرية فى شكل الواقع ، وطبيعة فهم الكتاب لهذا الواقع ، دون أن يتكسب مثل هذا الإحساس الحد ، على شكل الكتابة ومحتواها مما ، ودون أن يؤثر فى القوانين الحاكمة لعلاقتها بالواقع الذى صدرت عنه ، وتقطع على تحقيق الفاعلية والتأثير فيه ؛ إذ إن التحولات الاجتماعية تخلق شكلها ، ولذلك كان من الطبعى وجود أدب جديد يعمل شكل تلك التغيرات^(٤) .

فتم شعور عام يشارف الإجماع على أن « أحوالنا الثقافية تتسم بقلة القيمة ... إن شيئاً من أروامعنا الاجتماعية قد أصاب اهتصاصنا الثقافية^(٥) » ، ووعى بأن « التحولات السياسية والاقتصادية فى السبعينيات ، أدت إلى هزّ بنية المجتمع المصرى ، وتفكيك حلمه ، وإعلاء مبدأ الخلاص الفردى ، وتسييد الانتهازية والوصولية والردة^(٦) » ، ويطعن بأننا تعيش فى عصر جديد وغريب مما ، « عصر المزيعة وأتس الظروف وأقساها ... فترة زمنية سياسية سريعة الإيقاع ، مختلفة التوجه ... انشباح الانحدار ، وإغلاق منافذ الإبداع^(٧) » . هذا العصر الذى اتسم به - الدعوة لسيادة اللا عقل فى الواقع الحياتى للمواطن المهزوم المزوم الذى يقوم بدوره داخل إطار غير ديموقراطى ونظام تعليمى قاسد^(٨) ، والحاج على أن « للمجتمع

الكتاب ضعيف الحجة طرف^(١٦)، ولا تنس الناشئ والمخبر والرقب، وكل مكروبات الرمز الري؛ لأن كل هذه الأطراف المتداخلة والمتنافسة، تفرطية العملية الإبداعية ذاتها، لا طريقة تلقيا فحسب. ومن الأمور الملائمة للنظر أن إبراهيم عبد المجيد، الذي يعترف بتداخل كل هذه الأطراف المتنافسة في آليات عملية التوصل الأدبي. يعلن قسمة بهذا «الحلقت القتال بين السياسة والأدب». هذا الضيق الذي كان يصعب إن لم يستحل علينا العثور على أي تحليلات له قبل جيل أو جيلين، لمس في شهادات العدد مجموعة كبيرة من تبديلاته للتبانية والتكاملية، إذ يأخذ مرة شكل الحديث عن «أن هناك اختلالا في علاقة الفكر العربي بواقعه، وأن عوالات رأب الصدع لم تطلع حتى الآن في أن تؤسس نموذجاً لفكر يأخذ به المجتمع فيشمله من ذلك التخطيط الذي يحشه منذ نشأه وحيه^(١٧)». ويتبدى مرة أخرى في الإشارة إلى «مشكلة الاشتباك بين الثقافة الرسمية والثقافة الوطنية^(١٨)»، «قلديا أجهزة ثقافية تابعة للدولة لا حصراً، ومع هذا الإبداع الحقيقي إغنايم نموذجاً من هذه الأجهزة^(١٩)». وهذا ما يطرح - على نحو جلدري - مسألة العلاقة بين الأدب والمؤسسة، وقضايا ما أسماه بـ «الثقافة البديلة» التي تمثلت فيها دعاه يوسف أبو رية باسم «كراسات الفقراء^(٢٠)»، والتي تبلورت في مصر إبان مرحلة السبعينيات، في محاولة لاستفاد الوجه الحقيقي للثقافة المصرية من برائن التدهور والتردى في مهوى الفكر الرجعي.

وليس الضيق بالحلقت بين الأدب والسياسة مجرد موقف شخصي من تلك العلاقة، بقدر ما هو تعبير عن تغير قواعد الإحالة إلى قضايا السياسة، ووسائل التعبير الأدبي عنها، وعن أن متطلبات القواعد الجديدة لا تتسق مع مثل هذا الحلقت، الذي طمأ بآزكه النقد العربي في مرحلة سابقة، ولأبد هنا من التفرقة بين الضيق بهذا الحلقت، وبين موقف الكاتب الأيديولوجي، أو التزامه تجاه قضايا مجتمعه؛ وذلك لأن قواعد الإحالة الجديدة تمنى حدوث تغير جلدري في شكل هذا الالتزام وتبديلاته، دون التحلل من جوهره، أو التدخل عن دور الكاتب الفعال في مجتمعه؛ كما يعني كذلك أن تصور الكاتب لدوره قد تغير، على النحو الذي يضع الكاتب أمام السياسي لا ورائه.

ويظهر هذا الضيق كذلك عبر الإشارة إلى ضرورة «البعد عن الخطبة السياسية الباصرة، والجبل إلى تقديم الموقف الاجتماعي أو الإنساني أو البشري ضمن سياق تشكيل في^(٢١)». كما يطل علينا مرة ثالثة عبر الرمي بأن «الزمن الردي» يمكن أن يطرح فنا جيداً^(٢٢)، على النحو الذي يتحول فيه الفن إلى نشاط متناقض للواقع برغم حبيبة مرافقة له، والذي تنهى منه إلى الأبد، فكرة المفهوم الانعكاسي الساذج عن علاقة الأدب والفن بالواقع؛ وإلا لما استطاع الواقع الردي أن يطرح فنا جيداً، ولا يمكن الأدب من التملص من أنشطة التردى والتراجع.

ويسفر هذا الضيق عن نفسه مرة أخرى عبر إدراك أن «الثقافة العربية في مصر تنقسم إلى ثقافات مختلفة؛ كل ثقافة منها تعبر عن توجه مختلف عن الآخر^(٢٣)». أو أن أحد إشكاليات الثقافة المصرية المعاصرة هي «إشكالية السيطرة الطائفية للأجهزة الرسمية المعادية للثقافة الجادة، وإصرارها على تسويق الفن من المنتج الثقافي والعمل

المصري قد شهد انقلاباً خطيراً في مفهوم القيمة، بعد أن اجتاحت لعة الانتفاع، وطرحت فيه مفاهيم جديدة واحدة على الساحة الأدبية والفنية حددت تراثاً عريقاً بالحد والانبساط^(٢٤)، بل ساد شعور قوي بأن «الأحداث في عصرنا قد تداخلت في بعضها، وانقلبت المفاهيم والنظم، ولم يعد ذلك الاستقرار، أو تلك الدعة التي كانت موجودة من قبل. لقد أصيب العالم بالجنون حقيقة لا محلاً... ولا أظن أن العالم العربي قد أصيب بمثل هذه اللوثة من قبل... العالم كله يتطور ويتغير، ونحن علك سر وتباعد، إننا نعيش على شعا جرف هار، إن لم ندركا رحمة الله وعقولنا هويتا جيداً^(٢٥)؛ فقد شهد هذا العصر الغريب «انكسار الآمال، وخيبة الرجاء» وبناء مشروع قومي، وعاش عصر السيطرة الفادحة للإعلام الموجه ورأى تقسيم الأنصبة والأدوار على أشباه الكتاب وأنصاف الموهوبين^(٢٦)، ولا غرو أن يتكشف هذا كله عن خلط مروج يتبدى في «إشكالية الثقافة المصرية بين ضرورة، بل حتمية ارتباطها بالثقافة الأم: الثقافة العربية، وبين وقوفها ضد عوالات الغزو الفادحة من الغرب مرة. ومن المدو الصهور مرات وهذه الثقافة حائرة بين المدو القادم، والحليف الذي نحاول قطع الصلة به^(٢٧)».

وزداد إحساس الكاتب بالمرارة عندما يتقن من أن هذا الحلقت المروج ليس اعتباطياً، ولكنه عمدي، ونابع من «السيطرة الطائفية لأجهزة الثقافة الرسمية المعادية للثقافة الجادة، وإصرارها على تسويق الفن من المنتج الثقافي والعمل على ترويجيه^(٢٨)». فقد ساهمت أجهزة عديدة في ترسيخ السيطرة والثقافة... بدءاً من أجهزة التعليم التي لا تربط الفازي بثقافة وإبداع العصر، وانتهاء بأجهزة الإعلام والثقافة التي تجفده، وتشره وجدانه، بكل ما هو نافه وهامش، فتتسبب في نوازع التبلد والكلل ومغفورة كل ما يحتاج إلى جهد عقل ووجداني^(٢٩). ولذلك كان طبيعياً أن يشر الكاتب بالضيق بإزاء «سبابة المفاهيم الاستشكالية، بعد تعثر المشروع القومي، وغيب دور مؤثر طبيعي للمثقف... فقد عمت فرضى شاملة في منظومة المفاهيم، وهاهز ميزان القيم بمصف، وتكتشف انمط رجعية في الفكر والسلوك حجبت مستنها جوانب الحركة والإبداع الحقيقية في المجتمع^(٣٠)»، «حيث ساعد ذلك، بالتالي، على إفساح المجال أمام تيار الفن الرخيص المبر عن الحلل، والمؤكد لسيادة القيم الفردية والمادية وغيب الأهداف المشتركة للمجتمع في دوامة عظيمة^(٣١)». فنملك عن مسألة نقض الأمية «فلا يزال أكثر من نصف المجتمع المصري يعيش في ظلام الأمية الجهالية، والنصف الآخر يقع ٩٩,٩٪ منه تحت تأثير الأمية الفكرية والثقافية^(٣٢)»، ذلك لأن «التعليم ذاته يحتاج إلى فلسفة جديدة، بعد أن تخلف عن الحقائق العصر^(٣٣)».

(٢) الحلقت بين الأدب والسياسة وعلاقة الأدب بالواقع:

لقد بدلت كل هذه التغيرات المتراكمة والتراكبة معاً مفهوم الفن، وصاح تلقية على السواء، لأن العصر قد أصبح يحق «عصر انقلاب». العلاقة البسيطة والمباشرة جداً بين الكاتب والقاري يدخل فيها الآن ألف طرف وكأها شبكة عكبت. فالأمية طرف؛ الإعلام البسيط طرف؛ كتاب السلطة طرف؛ الناقد المستفيد طرف؛

أخرى ، وأشادوا إلى الفضائل التي يسعى إلى بلورتها بصور مغايرة ، بل لقد تجسدت حقيقته في كثير من أعمال من رفضه من الكتاب المجلدين . وربما جنى على مفهوم الحسابية الجلبيلة الاستعمال الخاطئ له ، أو روجد القليل الشخصية تجاه بعض الذين أتروا استخدامه ، ولم يبدؤوا جهداً كلياً لتوضيح دلالاته الثرية والمطعمة . وربما جاء اللبس في التعامل مع هذا المصطلح المهم ، من الاعتماد على تعريف إدوار الخراط له ^(٢٩) ، وهو تعريف يعد أقرب إلى التوصيفات الإبداعية ، منه إلى التحديدات التقنية الواضحة . لهذا كله كان من الضروري أن ندرج قليلاً عند كتم من هذين المصطلحين الأساسيين ، وسأبدأ بمصطلح « قواعد الإحالة » لأنه مصطلح لم يثر حوله ذلك اللفظ الذي لف في ضبابه مصطلح « الحسابية الجلبيلة » .

على ترويه ^(٣٠) ، على حين تعالى « الثقافة الجلبيلة » الطالعة من شرفة الحلم القومي باستفاد وجه مصر من كل المؤثرات التي تستهني فيهم ، والأجهزة على شخصية المتبرزة ودوره القلبي — تلهي من الأضطرار والمطردة ، وملاحقة كبة التطوير الجلبيلة . ولهذا تهم الشهادات بالتمييز الواضح والقاطع بين التقنيين الرسمية والوطنية ، لأن « الخلط بينها يؤدي مثلاً إلى القول بأن هناك أزمة ثقافية ، بينما التمييز بينهما يوضح أن الأزمة في جوهرها هي أزمة الثقافة الرسمية المرتبطة بالسلطات التي انضخت في إنجذاب مهملها الأساسية ، أما الثقافة الونية الديمقراطية فلها مشكلات أخرى هي مشكلات النمو والصعود ^(٣١) » .

(٣) قواعد الإحالة ... ومفهوم الحسابية الجلبيلة :

ومصطلح « قواعد الإحالة » من القضايا المهمة التي تتعلق بإشكاليات إنشاء النص الأدبي وقوانين ثقافته معاً ، والتي لم يوحها النقد العربي ضناية كافية . ذلك لأننا نسلم دون تمحيص بأن هناك علاقة ما بين العمل الأدبي والواقع ، دون أن يتم كثيراً باستنفاذ أبعاد هذه العلاقة أو تعرف مكوناتها والعوامل المتحركة فيها . كما أننا نركز كثيراً إلى دور مجموعة للمواضعات والتقاليد الفنية والأدبية الحاكمة لعملية القراءة ، والمحددة لطبيعة الاستجابة إلى العمل الأدبي ، دون الدخول في خرائط التعامل مع قوانين التلقي ، وقواعد إعادة تحليل النص الأدبي عند قراءته ، كما أننا لم ندرس بشكل كاف طبيعة تطور المواضعات الأدبية لتحكم في قواعد التلقي ، وتأثيرها على البنية الفنية للنصوص الأدبية ، وعلى تطورها . صحيح أن معظم نقادنا على وعي بقضية « للممكن » و « للمحتمل » الأرسطية ، وهي قضية تنطوي في المحل الأول على رسم واضح لتراتب الأولويات في سلم قواعد الإحالة ، وعلى فهم متيز لعلاقة الأدب بالواقع ، إلا أنه في الأغلب إذا قلت إن معظم النقد العربي الحديث قد أساء فهمها كثيراً . لكن هذا الرعي لم يتطور إلى دراسة لأساليب تغير تلك القواعد ، أو حتى إعادة ترتيبها وفقاً لمتغيرات المواضعات والأساليب الفنية أو الأدبية المختلفة . ذلك لأن معظم النقد العربي قد وقع خلال مدة طويلة في أحاطيل الفصل الساذج بين الشكل والمضمون ، والمعنى والمبنى أو الأداة والرؤية (سمعها ما شئت) على النحو الذي لم يمكنه من اكتشاف ما يدعوه الشكليون الروس بدوافع الالة Motivation of Device التي تفتح الباب أمام تنزل قضايا تشكيلات المعنى في النص الأدبي ، وتعرف محتوى الشكل ، لا من حيث دلالاته على المعنى فحسب ، ولكن من حيث علاقته بموقف النص من العالم ، وعلاقته الأيديولوجية به كذلك .

هذا الاعتراض شبه الجبسي بوجود مجموعة من التغيرات المهمة التي بدلت صورة الواقع وفهم الكاتب له ، وذلك الإحساس العام بالقيصر بأشكال الكتابة التقليدية والرسمية منها على وجه الخصوص ، هو الأساس الذي يهض عليه مفهوم الحسابية الجلبيلة . ولابد هنا من الإشارة إلى أن تغير الواقع وحده ، لا يكفي لتغيير فهمنا له ، ولكن تبدل تصوراتنا للواقع ، وتغير إحساس الكاتب بمكانته ودوره فيه ، هو الذي يؤدي — من ثم — إلى تغير ما أسميه « بقواعد الإحالة » وهي القواعد التي تحكم في طبيعة العلاقة للمفهوم بين الفن والواقع ، وبين الكاتب ومجتمعه ، وبين العمل الإبداعي والتقاليد والمواضعات الأدبية . تنهض عليها عملنا الحلق والتلقي ، وعلاوة على ذلك بين العمل الذي وكل المسلمات التي تنطوي عليها التقاليد والمواضعات الحضارية السائدة في الواقع الذي يصدر عنه ويطلع على تحقيق الفاعلية فيه . وهذه العلاقة مضمرة في كل الأعمال الإبداعية مهما كانت طبيعة توجهاتها ، أو نوعية قضاياها وعوالمها . وإذا ما تغيرت قواعد الإحالة تغير معها الفن ، وتغيرت من ثم الحسابية الفنية أو الأدبية ذاتها . ومن هنا فإن مفهوم الحسابية الجلبيلة ليس مجرد تعبير عن تغير الإحساس ، كما أشار البعض ، وإن تضمن في دناحه معنى هذا التغير ، ولكنه ، كما مصطلح أدبي أو نقدي ، ينطوي بطبيعة الحال على الدلالات اللغوية العادية للفظ ، ولكنه في الوقت نفسه أكثر منها ثراء ، لأن الاستخدام الاصطلاحي لأي كلمة ، يهض عليها بالفتح معنى جديدة ، ولا تجتمعت الألفاظ وكفت اللغة من التطور ، كما أنه — بما هو مفهوم أدبي أو نقدي — يرتبط بشكل أساسي بفهم قواعد الإحالة ذلك ، لأن للحسابية الأدبية المتميزة قواعد إحالتها الخاصة والثابتة يرغم تعدد بداياتها ولجهايات الفنية . وبدون ربط المفهومين معاً يضيغ القول فحسب عن مجرد تغير الأحاسيس ، ويكثر الخلط حولها .

وقد كرس رواد الكتابات القصصية الأوائل — بوعي أو بدون وعي — جزءاً كبيراً من جهودهم الأولى لإرساء مجموعة من القواعد التي تصاغ وفقاً لها علاقة أعمالهم القصصية بالعالم الواقعي . وما للتقدم الطويلة التي نمتقدها الآن في النص القصص ، والمحل الخاصة بإطلاع القاري على أسرار شخصية حقيقية من أسلوب المذكرات ، إلى التمهيد للعمل بإدعاء أن الكاتب وجد خطوطه لدى صديق مات ، أو استنعت له علاقة حميمة حتى ، على غير ذلك من حيل تغير الأساء ، والحديث عن أن أية مشاهدات بين النص وأى أشخاص

وربما كان الفصل بين المصطلحين هو السبب في كثرة اللفظ واللبس الذي أساط بمصطلح الحسابية الجلبيلة ، بالرغم من أن هذا المصطلح — لهم نابع من مسيرة أدبيات صوغ من أنهم تمجرتاً للتسمية ، ومن محاولة اكتشاف القوانين الأساسية التي حركت دواليب أدبيات الحديث ، والقيم الجمالية التي خيلت وأراد أن يحققها فوصل أو تعثر ^(٣٢) ، ومن الرغبة في بلورة تلك القوانين في رؤية تقنية متفرقة . والفريق أن الذين رفضوا هذا المصطلح من خلف الأدبيات الألفية قد عبروا عن الطاعرة التي ينطوي عليها بالأساء وصياغات

الصامدة ، فاستبعاد جزئية منه ، أو استخدامها فيه ، يضرعان لمعقولة حدوث ذلك ، أو عدم إمكانية حدوثه في الواقع الخارجي بالدرجة الأولى ؛ لأن هذا الواقع هو ما يطبع العمل الأدبي إلى عماكاته ، وهو من ثم للملك الموضوعي للحكم على النص الأدبي ، يرضع التسليم باستقلاليته النسبية عن هذا الواقع الذي أنتجه .

أما الأقسام العشر الثانية - وهي جميعا من أقاصيص مرحلة الستينيات - فإذن مجموعة القواعد التي تنضج عليها قوالب إحالتها للواقع ، أو بالأحرى بالإطار المرجعي الذي تتعامل معه ، تختلف عن ذلك كلية . إننا بداية لا نستطيع أن نستخدم معها اصطلاحات مثل « الواقع » أو « المحاكاة » ، لأن ما يقع فيها له علاقة بهيئات الواقع الخارجي ، ولا ينضج على منطق التوقعات المبرومة فيه . فمقطع هذه الأقسام تنحوي إلى الشاعرية والوجدانية ، في مقابل ميل الأقسام السابقة إلى استعمال لغة الحيلة الوجدانية والتجسيد . وحتى إذا ما مررنا في بعض أقاصيص هذه المجموعة على تفصيلات ، يمكن القول بأنها تنسب التفصيلات الواقعية ، فإن هذا التنبؤ ليس خادعا حسب ، ولكنه مجرد شبه خارجي في التفصيلات وحدها ، لا في المنطق الذي يحكم علاقات تلك التفصيلات الداخلية ، أو دلالاتها النصية . كما أن قراءتنا في أسر هذا الشيء ، هو صغر إختلاف في الدخول إلى عالم النص الحقيقي ، أو تعرف تشكيلات للمنى فيه . فمشاهدة الواقع في أقاصيص هذه المرحلة ليست هدفا ، كما هو الحال في أقاصيص المرحلة السابقة ، (أو ترائي أسبق الأمور ، وقول في أقاصيص الحسية السابقة) بولكنها وسيلة ، وشأن بين الأمرين . فضلا عن أن تلك المشاهدة تقف عند حدود التفصيلات ، ولا تتجاوزها إلى المنطق الذي يتحكم فيها ؛ بل من الممكن القول بأن غاية هذه النصوص هي تقيض غاية سابقاتها ، أي أنها تعدل إلى كسر أي علاقة مباشرة لها بالواقع الذي صدرت عنه ، وإلى تأكيد اختلافا مع قرائنه المحاكمة .

ومن هنا نجد أن منطق التتابع في هذه الأقسام ليس هويكي حال من الأحوال للمنطق السببي الذي تؤدي فيه المقدمات إلى النتائج ، ولكنه منطق آخر مغاير أقرب ما يكون إلى ما يدعوه كينيث بيرك بالتتابع الكيفي Qualitative Progression . « فبدلاً من أن يبيتنا حدث في الحبكة للأحداث الأخرى المحتملة فيها ، كما يبيتنا قتل ماكبث لدنكان لوت ماكبث نفسه ، فإن تقديم خاصية ما يبيتنا لخاصية أخرى ... ويقتضئ مثل هذا التتابع إلى الطبيعة التوقعية التي ينسب بها التتابع السببي . لأننا لا نأبها هنا للمطالبة بخاصية معينة تبع الخاصية السابقة عليها ، بقدر ما نأخذ للتفرع على تلك الخاصية بعدما يقدمها لنا النص . إننا نوضح في حالة عقلية يمكن أن تعطيها حالة عقلية أخرى » (٣٦) . وتلعب علاقات التجاور والتكرار (أي تكرار كل خاصية لبعض عناصر من الخاصية السابقة ، واختلافاً ما على أجنحة من عناصر الخاصية التالية) والتفاعل دوراً أساسياً في بناء منطق العمل الداخلي ، وفي إبراز معالم اختلافاً عن المنطق الواقعي المألوف . وينعكس هذا الاختلاف كذلك على مفردات اللغة ، التي يصوغ منها النص عناصره ، وعلى علاقاتها السابقة على السواء ، فلا تنحو إلى مشابهة اللغة الواقعية المستخدمة في العالم الواقعي ، بل إلى التميز عنها ، والاختلاف من مفرداتها وإيقاعاتها . ومع هذا فإن غاية النص من هذا كله هي - وبلا مفرقة - إبراف حدة علاقته بالواقع ؛ لأنها

أو أحداث واقعية أو بعض مصادفة . . . إلى آخر هذه الأساليب - ما هي إلا محاولة وافية من الكاتب لاستدراج القارئ إلى التفرع من وجود مطابقة بين النص والواقع . ومن هنا كان من الطبيعي أن تنسج بين التفرع ، في تلك اللغة ولابد طويلة تنالية ، عماكة النص الأدبي وفق معايير صدقه الواقعية في المحل الأول . ومن يدرس مثلاً أعمال محمود طاهر لاشين الرائدة في حقل الأصوصية يجد أنه قد أنفق جهداً كبيراً في استخدام مقدمات أقاصيصه لإرساء مجموعة من قواعد الإحالة تستند تأسيس علاقة انعكاس مباشرة بين الأدب والواقع . ولقد كان من العسير ، إن لم يكن من المحال ، على كاتب له حساسية لاشين ووراهته أن يحمل تلك المقدمات غير الموقفة نياً في نصوصه النصصية الجميلة ، وذلك لوعيه بأهمية تأسيس قواعد الإحالة تلك ، وبأنه يتعامل مع قارئه مع يتحسس بعد بتقاليد الفن القصصي ، ولم تصبح مصادرات هذا الفن الأساسية جزءاً من تكوينه الثقافي العام . ومن هنا لم يستطع الناقد والفنان الكبير يحيى حتى أن يطرح في تلك المرحلة البارزة من تعامله مع نصوص لاشين القصصية (٣٧) مقولته المهمة عن أن القصة القصيرة هي « قصة ذات مقدمات طويلة مخدرة » .

وحق يتضح الفرق بين مجموعتين مختلفتين من قواعد الإحالة ، علينا أن نتأمل على سبيل المثال الفرق بين أقاصيص « أبو سيد » ، و « مشوار » ، و « الحياجة » ، و « بصرة » ، و « الحادث » ، و « في الليل » (٣٨) ، و « الدالك الشيرة » ، و « تجويد العروسة » ، و « بلبلة السباه » ، و « حادثة كبر » (٣٩) ، من أقاصيص يوسف إدريس الأولى ، وبين عشر أقاصيص أخرى للكاتب نفسه : هي : « الأروطي » ، « قصة ذي الصوت النحيل » ، و « اللعبة » (٤٠) ، و « المرتبة المصرة » ، و « النظفة » ، و « اللعبة الكبرى » (٤١) ، و « المصور والملك » ، و « الحادة » ، و « هي » ، و « بيت من لحم » (٤٢) من مرحلة تالية - أن نتأمل الفرق من حيث العلاقة التي تقيمها نصوص كل مجموعة من المجموعتين بالواقع ، ومن حيث نوعية الأدوات والاستراتيجيات النصية المستخدمة في كل من المجموعتين . ففي الأقسام العشر الأولى - وهي جميعا من أقاصيص الخمسينيات - نستطيع الحديث بمسرح من نوع من مشابهة الواقع ومحاكاة ، لا من حيث التفصيلات وحدها ، ولكن أساساً من حيث المنطق الذي يحكم تلك التفصيلات ويسيطر على تعاقبها ، والعلاقات التي تتحددها ، وبتفاعل بعضها مع البعض الآخر . وبسري هذا المنطق في مختلف أرجاء النص ، ويتحكم في طبيعة اللغة التي يتشكل بها ، وفي نوعية الأدوات والاستراتيجيات النصية المستخدمة . فللمنطق الذي يحكم مختلف تفصيلات العالم التي هو للمنطق نفسه الذي تخضع له الحيلة الواقعية التي يرمى إلى تصويرها ، وهو الذي يحدد طبيعة المصطلح التقني المستخدم في التعامل مع مثل تلك النصوص ؛ وإلا ما وردت في تلك المرحلة اصطلاحات مثل « المحاكاة » و « الحيلة الواقعية » و « تصوير » و « الواقع » . كما أن هذا المنطق هو الذي يمكن القارئ الحير بمالم الكاتب وأسلوبه - يمكنه من تكوين مجموعة من التوقعات التي فلما تحجب أثناء القراءة ؛ لأنها هنا بجزءاً منطق التسلسل السببي ، والتتابع الخطي ، الذي تؤدي فيه الأسباب إلى النتائج بطريقة طبيعية ومتوقعة . وهو أيضاً منطق التناوب البتالي في العمل ، ذلك التناوب الذي تجلج الجزئيات وفقاً لتحديداته

حتى أو مرتبط بالأحاسيس والانفعالات ؛ إذ ترتبط في شخصية « إينور داشوود » نقض شقيقتها الحسنة الأنيابة « ماريان » ، بكل ما هو عقلاني ، وبالمسيطرة الكاملة على المشاعر ، والتحكم العقل في الغرائز والانفعالات ، وبالمعرفة المستبصرة بالآخرين ، والاحترام العميق لإنسانيتهم . وهذه الحساسية لا ترتبط بالقطرة وحدها ولكنها وثيقة الصلة بما عداه فلويرب « التربية العاطفية Education Sentimentale » .

أما « قاموس المصطلحات النقدية الحديثة » لقولر فإنه يربط هذا المصطلح في الأصل بيزوغ الانجذبات العقلانية ، وبالرغبة في إيجاد مفهوم يوائم بين أهمية العقل والعاطفة ، دون التضحية كلية بدور المشاعر وقاطبة الخلدوس المستبصرة ؛ ومن هنا تبلور مفهوم القدرات الذاتية الداخلي ، أو الوعي الانفعالي الذي دعى باسم الحساسية . . . والذي أصبح فيما بعد شعاراً لعصر باكمله (٣٩) . وقد ارتبط هذا المفهوم بالتشوف إلى معرفة كل ما هو عادل في المجتمع ، وكل ما هو جميل في الطبيعة ، وإلى إسباغ نسق ونظام على العالم ، واليقين بأن السبيل الوحيد إلى احتياز هذا كله هو الإبداع والفن ، الذي تتحقق به كينونة الإنسان ؛ كل ذلك على النحو الذي صارت معه تلك الحساسية صير الإبداع ، وشرطه الأساسي ، كما ارتبط هذا المفهوم كذلك بالترعة التي ترى أن الإبداع الأدبي عملية تسعى إلى تحقيق استراق الخلق فيها ، لا استمادتها منها ، والتي تعود جنودها اليونانية إلى لونيغيناس ، وليس إلى أرسطو ؛ لأن الترعة اللونيغية ، هي المصدر الأساسي لمعظم نظريات القرن الثامن عشر الجمالية ، وما خرج من إحسانها من رؤى ومفولات طوال القرون الماضية ، تسعى إلى استقصاء الأبعاد النفسية للعمليات الإبداعية ، واللايات استجابة الخلق للأعمال الفنية على السواء ، وليس إلى التركيز على الجانب التصنيفي كما هو الحال بالنسبة للترعة للأرسطية (٤٠) .

أما ويجوند وإليازفانه يرد هذا المصطلح ثلاث صفحات كاملة في كتابه المهم « كلمات أساسية » أو « كلمات مفاتيح » (٤١) ، يربطها بالاعتراف بأنها كلمة بالغة الأهمية في اللغة الإنجليزية فيما بين القرنين الثامن عشر والعشرين ، ويعترف فيها بصمود هذا المصطلح وغناه التأويل بالدلالات والإيمادات ، ويتابع فيها دلالاتها المتباينة طوال هذه المئة . ومن أهم كبر هذه المتابعة اكتشاف البعد الاجتماعي لهذا المصطلح بوصفه نوعاً من الحكم الاجتماعي العام باحتياز مجموعة من الخصائص والقدرات الاجتماعية من ناحية ، وامتلاك القدرة الثقافية على الحكم والتمييز والتمتع بتدق أي رفيع من ناحية أخرى ؛ على الصورة التي ارتبط معها هذا المفهوم بنوع من الوعي الحديث المعقد الذي تتلوه فيه المعرفة على قيمها الأخلاقية والضميرية . ثم يكثف لنا وإليازف كيف أن الاستخدام الأدبي لهذا المصطلح قد أدى إلى مباحثه الدائمة لسدائنه الضمنية القديمة التي كانت ترتبط به « عملية الإحساس » واقتراحه المستمر من عملية المجلس الفني والتمييز التي تصل بمسألة القدرة على الحكم ، والاستجابة العقلية الحسية للمثير . وبذلك انفصلت الكلمة عن غير الجانب الحسي الذي يصف حالة عضوية أو شعورية ، وارتبطت برؤية ما وموضوع الدوق بكل دلالاته الاجتماعية والخيارية ، وبكل ارتباطاته بالثقافة والقدرة على الحكم والتمييز ، الذي ينهض على التوازن الحساس بين

نعي أن التغيرات الجندرية التي اتبأت الواقع هي التي تتطلب منهجاً جديداً في التعامل معه . وحتى نعرف حقيقة هذا المنهج وجمالياته ، علينا أن نرتب قليلاً عند المصطلح الشان في هذه الشاتية القاطلة وهو « الحساسية الحديثة » .

(٤) الحساسية الحديثة . . . دلالات المصطلح وآفاقه :

يدعون البس الذي اكتشف هذا المصطلح ، والنظ الذي أثار حوله سحابة من سوء الفهم ، إلى البدء بتعرف الدلالات اللفظية لهذا المصطلح ، قبل ربطه بقواعد الإحالة ومتغيرات الواقع الأدبي العربي . ومن البداية أحب أن أبدأ إلى تعريف هذا المصطلح ، عن طريق استخدام مقابلة الإنجليزي الذي يوضح ، أكثر من غيره ، أن هناك لفظتين متباينتين في اللغة الإنجليزية لكلمة الحساسية تلك ، وأن لأحدى هاتين اللفظتين تاريخ اصطلاحى طويل في النقد الإنجليزي . فهذا المصطلح لا يترجم إلى الإنجليزية على أنه New Sensitivity كما فهم الكثيرون ؛ فالجدة فيه ليست نقض القديم Old ، ولكنها رديئة الحديث ؛ ومن هنا فإن مقابلة الإنجليزي ، هو Modern Sensibility ؛ وهذا يعنى أن الجدة فيه مستقلة من اللفظة Modern ، وهي وثيقة الصلة بمفهوم الحديثة Modernism ، وحتى بما بعد الحديثة Post Modernism في النقد الأدبي الإنجليزي والعربي بصفة عامة ؛ وهي جعما من المقامات المهمة التي تعود إليها فيما بعد . كما أن الحساسية فيه ليست مستقلة من كلمة Sensitivity التي تشير إلى الجوانب الحسية ، أو إلى كل ما له علاقة بالمشاعر الرقيقة ، أو الانفعالات الخفيفة ، أو بعبارة أخرى ، كل ما يتصل بالجوانب المادية أو الاستعارية لحاسة الفس ، ولكنها مستمدة من كلمة Sensibility التي تدل فيها الحساسية لا على الانفعالات العقلية ، وإنما على الوعي والإدراك ؛ سواء أكان هذا الإدراك عن طريق العقل أو الحس ، أو عن طريقهما معا ، والتي تنطوي لربطها بين الأحاسيس Sense والقدرة Ability على المقدرة الحسية المتصلة بكل من الوعي والإدراك في مجال المعرفة ، التي تنقسم على الصعيد الفلسفى إلى « معرفة حسية ومعرفة منطقية » معرفة أعطتها المحيلة ، أو معرفة أكسبها العقل ؛ معرفة الفردية أو معرفة بالكل ؛ معرفة بالأشياء الفردية أو بالعالقات التي بينها ، فهي في آخر الأمر إما مبدعة صور ، أو مستتعة تصورات (٣٩) . ومن هنا فإن للمصطلح ، حتى على المستوى اللفظي البحت ، أعصق بكثير ما يبدو لنا من الفهم المبسر الشائع له .

وإذا ما كشفا عن تلك اللفظة المهمة في قواميس المصطلحات الأدبية سنجد أن الاستعمال النقدي لها قد وقع أفضها للدلال إلى حد كبير . إذ يرى سكوت في (المصطلحات الأدبية الرائعة) أنها تعنى « القدرة على الإحساس ، والانفتاح غير المادى على الانطباعات الوجدانية ، والاستجابة لظواهر الجمالية . وقد نخل هذا الاستعمال أن عنوان رواية جين أوسين Sense and Sensibility ؛ حيث نجد أن كلا من الخاصيتين مثلة بإحدى الشخصيتين الأساسيتين والمتعارضتين في القصة (٣٩) ، أي أن لفظة Sensible توشك أن تكون بالنسبة لي يعرف هذه الرواية المهمة النقض الكامل لكل ما هو

فمن الطبيعي - والأمر كذلك - أن تأتي « الحداثة » على الترميزات البسيطة أو للحددة ، إذا ما كان التنظير هو الساحة التي توجد فيها الحداثة ، بما هي رؤية وفهم .

ولذلك سوف أنتهج المنهج الذي اختطه إيباب حسن في التعامل التقني مع هذا المفهوم المهم من خلال طرح مجموعة من المؤشرات والفضاءات Rubrics and Spaces ، أو القواعد والمناطق التي تؤثر على عملية إبداع النصوص الأدبية ، وتحويل مناخ تلقيها ، وتبرقواعد الاستجابة لها ، والتي يستطیع القارئ ، إكمالها بنفسه ، بناء على خبرته الخاصة . وعندما أحيل إلى القارئ ، فإن تلك الإشارة تنطوي بشكل ما على ما طرحه أورتيجا إي جاسيت من أن الحداثة تنحرف إلى « تقسيم جهورها بشكل استرطراطي إلى قسمين : الذين يفهمونها والذين لا يفهمونها » الذين دروا على أسنبيها واستوعبوا إغراضها وارتضوها ، أو بالأحرى توافوا على قبولها ، والذين يجدونها غير قابلة للفهم أو الاستيعاب بل معادية ^(١٠) . ومن هنا فإن تلك الإشارة توجه إلى هذا النوع الأول من القراء ، وتستبعد بأليات منطقها الداعل النوع الثاني .

وقد ذكر إيباب حسن في هذا المجال سبعة مؤشرات ومناطق ، لا يمكن استبعاد فاعليتها في واقع ظاهرة الحداثة العربية ، بل يمكن أن نضيف إليها عدداً آخر من المؤشرات وإن كان من الضروري إعادة صياغة تلك المؤشرات والفضاءات ، لا تلائم الظاهرة العربية ذات الملامح المتميزة حسب ، ولكن لتنسج فيها فضاءات الحداثة الغربية وعقدات أفكارها بمؤشرات يزوغ ما بعد الحداثة في الغرب كذلك ، لأن الحداثة العربية قد أقادت ، ولا شك ، من خبرات التجربتين الغربيتين معاً .

ولنبداً أولاً بتلك المؤشرات والفضاءات السبعة ، ثم تبعها باتنين آخرين :

١) الظاهرة الحضارية :

الظاهرة الحضارية في سطوتها التي غيرت صورة الحياة ، وبعثت إيقاعها ، وأثارت الشك حول الطبيعة منذ مدينة بوبلير ، حتى باريس بروس ، ولندن إليوت ، وديبلن جويس ، وقاهرة عادل كامل . فلم تعد المسألة قضية ممكن ، بل لمط وجود ، وحضور فضاء مزق مهده .

إن الوجود في قاهرة اليوم مثلاً لا يختلف من حيث الدرجة عن الحياة في ريف مكيل أو تيسور ، أوفي قاهرة لاثين أو الحكيم ، أو حتى نجيب محفوظ ، وإثما من حيث النوع . ألا تشهد بتلك الاختلافات الجذرية قاهرة إيدوار الخراط ، ويوسف الساروق ، وقنص غنم ، وإبراهيم أصلان ، وبهاء طاهر ، وجمال التيطيل ، وعبد حافظ رجب . أيمن أن تعرف قاهرة الثلاثينيات نفسها في تلك الأعمال الحديثة ، برغم وحدة التضاريس ، وعهد تشير الجغرافيا ؟ بالطبع ! لأن التبر الذي انتاب المدينة ، ليس من تلك التغيرات التي تتناول سطوح الأشياء ، أو عتم بما يجري لتضاريسها الخارجية ، ولكنها يتم بزلة الرواسي الاجتماعية والأخلاقية ، وترزعق بنية العلاقات الإنسانية وأسماها القومية . فهذه القاهرة الجديدة ليست طالعة من رحم المدينة التي كانت واسعة من أبرز

العقل والمعلقة ، بل ارتبطت كذلك بالوعي والضمير على الصورة التي أصبحت معها نقيضاً لكل من تسيطلت النزعين الأخلاقية والقفلية .

و أما في القرن العشرين ، فقد أصبح مصطلح الحسية مصطلحاً رئيسياً لتحديد المنطقة الإنسانية التي يتعامل الفنان معها ، ويعمل فيها وتوجه إليها . . . لقد أصبحت الحسية كلمة جامعة ومجمعة ، فقد تحولت من نوع من الانتمائية ، إلى معادل تكوين عقل ما ؛ إلى نشاط كل ؛ إلى طريقة كاملة للتصور والتلقى لا يمكن اختزالها إلى أي من الفكر أو للمشاعر . . . وقد أصبحت الحسية عتفاً على تلك المنطقة التي يستقي منها الفن ، ويتلقى عبرها . . . واتسمت ، حتى الستينيات من هذا القرن ، بسمت اجتماعية عامة ذات خصائص شخصية ، أو بالأحرى بالاستيعاب القوي لتلك السمات الاجتماعية العامة ^(١١) . وهذا المعنى الذي تنطوي عليه الكلمة الآن هو الذي تشكل في أفقه الدالالي والاصطلاحي أهم سمات رديفه العربي « الحسية الجديدة » ، لأن الحسية فيه ليست مجرد استجابة شعورية ، أو رد فعل فردي بظلمات من شخص إلى آخر ، برغم وجود تلك التفاوتات الذاتية داخل إطار الحسية الواحدة ، ولكنها إطار معرفي وجمالي عام ، يشمل الإبداع ، وطرائق تلقيه ، ويمكن الحديث عن خصائصه المشتركة ، وأهم من هذا كله ، تنطوي مفرداته الإبداعية المتباينة على مجموعة متجانسة من « قواعد الإحالة » والمختلفة جذرياً عن تلك التي سادت في الحسية السابقة عليها ، والتي ستعود إليها بعد ذلك بشئ من التفصيل .

٥) جدليات الحداثة . . . وأفانها العربية :

لكن مفهوم الحسية الجديدة العربي يرتبط ، علاوة على ذلك كله ، بفهم الحداثة ، لأن الجلفة في المصطلح العربي مسطحة ، كما ذكرت ، من هذا المفهوم الذي لا يقل إشكالية عن سابقه . فلذا كانت الحسية في هذا المصطلح الجديد ليست مرادفاً للأحاسيس والمشاعر ، فإن الحداثة فيه هي الأخرى ليست مجرد نقيض للتقديم أو السائد أو المألوف ، وإن انطوت على هذا كله . ولكنها بما هي اصطلاح أمي خاص ، خارجة من إهاب دلالات اللفظة اللغوية ، التي يتم تناقضاً بين الحديث والتقديم ، وتربط الحداثة بالابتداء ؛ والابتداء أصل الإنشاء ، وهو من ثم مصدر الجديد الذي لم تسبق معرفته من قبل . وهي مرتبطة علاوة على ذلك بمكان المصطلح الأدنى ، وبما أثاره من قضايا ومناقشات في الغرب وفي أدينا على السواء . ولهذا فإننا سترتب قليلاً عند هذا المصطلح ، حتى نتضح مختلف أبعاد تناولنا لاصطلاحنا الرئيسي : « الحسية الجديدة » . ومن البداية فإنني أتفق مع إيباب حسن^(١٢) في رفض فكرة وضع تعريف محدد لهذا المفهوم الذي يفتق معظم دارسيه على تأليه على الانحصار في أسرى تعريف عديد ، وتقمصه الدائم من أي محاولة لتجديده بشكل صارم ، سواء على الصعيد التاريخي أو الأدنى . ذلك لأن أي محاولة لتعريف الحداثة تنطوي متطلباً على عدم فهم لتلك الظاهرة المتشابهة المقننة^(١٣) . وكان سمات المفهوم الحداثي نفسها ، قد تسربت إلى طبيعة التناول التقني له ، أو بالأحرى فرضت بأصالتها وقوتها ، متطعها على من يطمع في التعامل التقني معه ؛

Vitruvian Man التي كان ليوناردو دافنشي يعلها للمعلم الأسس للإنسان ، تجد أن الفن الحديث قد قطع أوصال يكسوا إلى عدة مراحل . ولم تعد الفكرة السائدة عن الإنسان هي جوهره الإنسان بل فكرة أخرى تنطوي على رفض حاد لكل ما تواضعتا على عده إنسانيا .

في هذا المناخ الفكري تبلغ نخبة إلى جاسيت ، أحيانا ، حد ملحوظة الأستورفاطية الفكرية ، والاقتراب المخلفات من القاشية . وتتلذذب سيطرة المفارقة في الفن بين التقيد والشكيلة ، بين الترفع الفني والمواريات للماكزة الموحية بعدم الاكتمال . وتنتشر الأعمال الفنية إلى التجريد والتكريب ، وإعادة التركيب والاختزال ؛ أو كما يقول موندرين « إنه من الضروري خلق الواقع الفني الخالص تشكليا . أن نختزل الأشكال الطبيعية إلى عناصرها الشكلية الشابتة ، وأن نختصر الألوان الطبيعية إلى الألوان الأصلية » . وقد أدى هذا إلى ظهور أجنة الاهتمام بمحتوى الأداة الفنية ؛ ذلك لأن الكشف عن أن عناصر الفن التشكيلي البصرية من خطوط والأوان وأشكال تنطوي على قدرة تعبيرية خاصة بها وفي معزل عن أية ارتباطات بأبعاد العالم الخارجي — كان هذا الكشف نقلة جالية مهمة في هذا الصدد .

لكن هذه الزعة النخبوية ما تفي بفرز بؤر الارتداد عنها ؛ فتضيق أجنة الضيق بالنشاط الفني بمختلف صوره ، والميل إلى المشاركة في العملية الإبداعية ؛ يصبح الفن جميعا اختياريا ، إضافيا . ألم يعلن رولان بارت « موت المؤلف » ؟ لقد أخذت الأنا في التشتت والعمالة من لعبة استفاد الذات لنفسها بإزاء مهزلة الحب ، والسفرية القافلة المرة ، والجنون . وعندما يبلغ التجريد متاهة ، يطل التجسيد من جديد ، لا في صورته السابقة ، وإنما في صورة أكثر حدة تظهر معها القصة اللاقصصية ، أواللاخترجة ، وتبرز معها العناصر الوثائقية والتسجيلية . ومن المفارقات ، أنه مع هذا الواقع الفني الجديد ، تراجع الواقعية تدريجيا ، ويصل الأيام في الفن والوهم في الحياة عليها ، وتؤثر نهاية الواقعية تلك ، على إحساس الذات بنفسها ، وعومتها في العالم . ولذلك فإن اللاإنسانية في كل من الحدثة وما بعدها ، تنطوي على مراجعة كل للمسلمات البديعة ، وعمل الشك في كل ما تواضعتا على قبوله ، وعمل إعلاء قيمة التفكير ، والمفارقة في البقاع البكر ، واستكشاف العوالم المجهولة .

4) البدايتة :

إن الأنماط الثالوية وراه الأتجاه صوب التجريد ، هي بالقطع نتيجة لاكتشاف الفن الأفريقي ، بأنتمته وتغايته ، وهو اكتشاف ما لبث أن أدى إلى الاهتمام بمختلف مجليات الفن البدايتي ، والعودة إلى الأساطير ، وخطف الاستعارات الطالعة من أذغال الأحلام الجمعية ، والفرض المشترك وغيرها من التجليات الماكزة لزمن . لكن هذا لم يدم طويلا ، فسرعان مالتى الاهتمام بالأسطورة ، والوهم بالارتداد إلى منابع الحكمة الشعبية ، إلى رد فعل ينأى عن عالمها ، ويعتبر من الوجودية ، أو ما عده نورمان ميلار به « طاقة وعفوية الزنجي الأبيض » ؛ فانطلقت الذات الديونيسوسية من عقالها ، وتبدت معها مختلف مجليات المسبح البائلي الجديد ، الذي يؤمل أن يب أنبائه الخلاص التشدد .

حواضر المنطقة ، بل العالم بأسره ، وإنما من قلب عالم جديد ، أصبحت فيه الكرة الأرضية برمتها قرية كونية صغيرة **Global Village** ، خضيلة الشأن ، ومهددة بأخطار الفناء والتلوث المستمرة ، في عالم فقد إحساسه بمركزيته ، وتحول إلى سفينة فضاء تتقاذفها الرياح بعد أن ظفدت أجهزة التوجيه . وفي قلب هذه السفينة الفضائية في وسط أمواج الكون المتلاطمة ، يتصارع طاقمها المنقسم على نفسه إلى قوميات ، وقبائل ، ولغات ، وكنل . فاللدنية المحلية إذن لم تعد وهام للتصامك الاجتماعي ، بل ساحة للصراع والتجزؤ والفوضى ؛ إنها مدينة الإضرابات ، والسجون ، ونفسي الجرائم ، والشيق ، والعنف ؛ إنها مدينة ديونيسوس الجديد ؛ أو تراه ديونيسوس المغلوب ؟

٧) الزعة التقنية :

تتحول التقنية إلى زعة مؤثرة ، عندما تجاوز ترواكمتها حدود الوحدات المعزولة لتصبح أداة فاعلة في تكوين الرؤية ، وضبط إيقاع الحياة ذاتها ، وهندسة تعيد كل من للبيئة الألة صياغة الأخرى ، وتنشأ الزعة إلى المركزية ، فتشتت معها الإراة الإنسانية .

وأثر التقنية أكثر مرواغة من أن يطل على أفق الحدثة على هيئة موضوع من موضوعات استقصاها المتعلدة ، وإنما يتحول إلى صيغة من صيغ مراهباتها الفنية . ألا تشهد تأثيرات التجريدية ، والتكيفية ، في الرسم المصري المعاصر بأنها تنطوي على وود فعل غير مباشرة للزعة التقنية ؟ وكذلك الحال بالنسبة للزمن البرجسون ، والقضاء الأسطوري ، وتختلف صور السيمياء والسحر والعرافة الحديثة ، وتبرؤ الحساسية وتفككها ، وفير ذلك من التجليات المرواغة لأثار الزعة التقنية ، التي لم تستخدم بشيء من البراعة فطلي علنا العربي ، إلا لتحكم في الأفكار ، والضم ، ومراقبة الحريات . وقد أدى الوعي الزائف بأهمية الرسائل التقنية الحديثة ، واحتلالها مكانة أعلى من الفنون في سلم تراتب الأولويات إلى تهميش Ephemeralization الفن ، وتكريس دورته بإزاء سطوة الإعلام الحكومي ، والفقر بلا جدواه . كما أدت هزيمة يونيو إلى إحساننا بتخلقا الفني الذي مالت أن شجع الزعة إلى عبادة التقنية ، ونفتت الوعي ، وتحويل الأشياء المحسوسة إلى مجردات . كما أن تنامي الزعة التقنية على الصعيد العالمي ، وفضو القضاء ، وتلوث الكرة الأرضية ، وسيطرة الكمبيوتر بما هو وعي بديل ، أو وصى آلى بالغ الدقة والصرامة ، لم يزد إلى زيادة إحساس الإنسان بقدرته ، بل ضاعف شعوره بمحدوميته .

٣) الإجهاز على إنسانية الفن :

ترجع هذه الفكرة أساسا إلى أورتيجا إلى جاسيت في كتابه الشهير الذي يحمل هذا العنوان^(١٧) . وما يعنيه إلى جاسيت بذلك ، هو سيادة الأنماط نمو النخبوية **Elitism** في الفن ، والتزوع صوب التجريد ، والاهتمام بالمفارقة بما هي أساس ينأى ، حيث تصبح للأسلوب اليد الطولى في العمل ، وتسود ردود الفعل المختلفة ضد الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والجماعية ، وتتلكى الدعوة إلى أنه ليس من وظيفة الفن الدفاع عن قضايا الشعب ؛ ويصبح الشرع بذلك هو كيمياء الاستعارات العليا . وبدلا من الشخصية الفيتروية

٥) الشبكية :

في الأدب كله شيء من الشبق ؛ ولكن شبكية : الأدب الحديث
تحك الجلد من الداخل . وهي شيء غير ما اصططلح على معرفته باسم
الأدب المكتشف ؛ لأنها ليست مجرد رغبة في تحرير الفيديو ، أو لغة
جديدة للغضب أو الرغبة ، ولكنها رؤية فنية وفكرية مما ، تنطوي
على رؤى ، وعلى مفهوم جديد للمحب ، وللتواصل الحسي ، ونوع
خاص من الوعي الإنساني الذي يسعى إلى أن يعبر عن نفسه جسدياً في
العالم . وإذا كان تلك الشبكية تاريخها الطويل في الأدب الغربية ،
منذ عاكمة (عشيق اليلدي تشانزلي) حتى مصادرة (بوليسيز) ،
وعاكمة (مدار السرطان) ، (هاني هيل)^(٢٢) ، فإنها في أدبنا العربي
لا تزال في لافاف المهمل ، أو بدأت بالكاد تحوي في كتابات محمد عفيفي
مطر ، وإدوار الخراط ، ومحمد شكري ، وصنع الله إبراهيم ، وعبد
الحكيم قاسم ، وعبد الفتاح الجمل ، وليل معلكي وغيرهم .

٦) التناقضية :

وهي اللافتة التي يجمع تحتها كثير من السمات ، التي تطرح
التناقض كسمة من سمات مرحلة شاركت في صياغة المناخ الحضائي ،
مرحلة تطور للاقتصاد ، الذي يضع بين ملكة الماكوف ويحرر
المستعبر ، مرحلة تفكك القادون ، أو تراني قبضه على الواقع ،
وقوع الحياة في قبضة التناقضات المدوخة ، حيث لا منطق
ولا استمرارية ، بل تيه إبلى في مراتع الاغتراب ، ومرايع الضياع .
هنا نجد أن مظهر الكبرياء الوحيد المتاح هو كبرياء الفن ، والذات
التي تدافع عن شرط شرفها وتسايفها ، حيث تلوح فيها وراء تلك
التناقضات التراكبية رؤى مأهولة بتجمل ، ويخلص طالع من قلب
هذا التحلل ؛ خلاص لا تعد به ، بقدر ما تبحث عنه . وتبلور
التشوق العارم إلى هذا الخلاص تلك الإتيقانات المتابعة من فورات
التحير ؛ بدءاً من التحير من عدم الشعر ، حتى تحرير المرأة ، وتويرة
الشباب ، والارتداد إلى فرائس الماضي الضائعة ، عليها تلهم
المرتدين إليها الصواب ، بعد أن أقدمهم دوار التناقضات صوابهم ؛
أو اللجوء إلى العمليات القدائية ، والانتحارية ، في عرس الاختزال
بالدم من أدران الضياع ، والخروج بظهور الاستشهاد من حارة
المران . وفي الجانب المقابل ، ثمة هذا القول الإذعان للاستمرارية
في الفن والسياسة والأخلاق ، بل للارتداد إلى الماضي كذلك ؛
وما المحركات السلفية والصوفية وتغشى نبوات الدمار إلا تعبير عن
هذا .

٧) التجريبية :

وتعطى التجربة على مختلف أطروحات التجديد ، والافتعال
عن المواضع السائدة ، والوع بالثغيير في مختلف المجالات ،
وظهور مجموعة من التجارب الشكلية والشكلية ، التي لم يعرف
الأدب العربي مقدار غناها وتقدمها في تاريخ الحديث من قبل ؛ حيث
بدأوا كالم بالمشكل والتجريب هو المم الرئيس للأدب العربي في
مختلف أقطاره . ومن هنا شاع تعبير تأسيس كتبة جديدة في كل
المجالات ، وانفتح أفق التجربة الأدبية على تجارب ، وأفاق فنية
كثيرة ، من السينما ، وحتى العمارة (راجع المجلد ونجسة
أغسطس) ، وشاعت ألعاب التوازي ، والأرتجال ، والصيغ

التي بسيطة ، ومختلف ودود الفعل النعية على الإنغال في الشكلية ؛
وذابت الأشكال ، أو بدا كأننا نشهد تطلعا للوشيك ؛ وانتحلت
العوالم ، وتشوشت الاستجابات ، على الصورة التي بدا معها كأننا
ودعنا التقليد إلى غير رجعة ، وألحدنا بمختلف المواضع الجمالية
القدية ، التي كانت تنادي بفرادة الفن ، وبجدلية التراث والموهبة
الفردية . ومن هنا تبلورت لغة جديدة في الأدب ، وخصوصاً باللغة
لتصويرنا النشوي والتقدمي عنه إلى السواء . ومن أرباب النشوة
التقدمية ، والتصورات النظرية عن الأدب ، السائدة في مجلة كمجلة
(فصول) ، ويقارننا باللغة التي سالت في (الرسالة) في الثلاثينيات أو
الأربعينيات (أو حتى (الأداب) أو (المجلة) في الخمسينيات أو
الستينيات ، يدرك الفرق الذي أشر إليه بوضوح . ولا أريد أن أفرح
مقارنة بين لغة محمد عفيفي مطر الشعرية ، ولغة شوقي أو حافظ ، أو
حتى أحمد زكي أبرشي وعلى عمود له وإبراهيم ناجي ؛ أو الفرق
بين لغات أنوار الخراط ، وعبد طاهر ، وعبد الدب ، وإبراهيم
أصلا ، وعبد الحكيم قاسم ، وجمال الخطان (وأنا هنا أعدد الأسماء
لأطرح مجموعة من اللغات القصصية المتروعة والمتباينة) وبين لغة
(لا أقول لغات) طه حسين ، وعمود تيمور ، وعمود البديوي ،
وتجيب محفوظ ، وحتى لغة يوسف إدريس الباكسة ، وعبد الرحمن
الشرفاوي ، وسعد مكاوي — من أرباب ذلك كله يدرك كم تغيرت
لغة التعبير الأسمى عننا . بل إن المقارنة بين لغة أعمال يوسف إدريس
الأولى ولغة أعماله الإبداعية الأخيرة تبرز مدى هذا التغير . ولا أريد
الاستطرداء في اقتراح مقارنات بين البني الفنية في تلك الأعمال جميعا ،
لأن أوان هذه المقارنة الهامة سوف يحجى عند تناول الفروق الجوهرية
بين الأساس الكلاسي لافواد الإحالة ، والأساس الاستعاري لها .

٨) قراخي القبضة المركزية والاجترار على الأب :

فقد تخلصت السلطة المركزية في المجتمع العربي ، الذي طالما
انصاع للسلطة الأبوية ، عيناها الشامل الذي يمد من الأب إلى شيخ
القبيلة إلى الفرعون ، والذي سالت حول مقولات لوتفونجل حول
الحضارات النهرية ، والنظم الاستبدادية ؛ ليس فقط نتيجة لتعاقب
التصورات الحضارية المختلفة وتراكمها ، ولكن أيضا لأن تعاقب
« الانقلابات » ، أو « الثورات » ، على المواقع العربي في العصر
الحديث ، أطاح بمهابة هذا النسق الاجتماعي ، الذي بدأ كنوع من
العيادة ثم انتهى إلى نوع من المجتمعات القبلية ، التي لا تنشط
كثيرا إذا قلنا إن الحرية الوحيدة المتاحة فيها هي حرية نقد الماضي ، أو
تجريح الأب الاجتماعي . بعد أن تحسنت الذات في مكانة الذي
احتلته بدلا منه ، في انتظار / أو خوفا من أن يطيح بها ؛ انقلابا
جديد . وسررى فيها بعد كيف أن فقدان الثقة في المؤسسة السائدة
(الأب الواحد) ، كان من العوامل التي أسهمت في تغير الحسية
الأدبية ، كما أنه شهد في صوت جمال عبد الناصر البطيء ، بعد
١٩٦٧ ، مازا جرى لأخر الأباء ، وكيف انتعشت بوياوات الجحيم ،
عقب قفزة التفاوض العظيم . فقد رافق هذا كله تجربة حضارية
والتصاندية فريدة في التاريخ الحديث ، غفلت في عروبة بلد نام ، ناضل
كثيرا من أجل الاستقلال والتحرر ، إلى حظيرة النظام الرأسمالي ،
بعد محاولات المستمرة للاختراق من مشارف الحل الاشتراكي . وهي
تجربة معها اختطف تفوقنا لها ، فإننا نندرس بعد مدى النفوس التي

الحداثة ، سمها ما شئت ! ورغم أهمية هذه المفاهيم الثلاثة في صياغة هذا المصطلح الأدبي فلابد من الإشارة إلى أنني استعيت هذا المصطلح من دراسة منتقصة لمسيرة الأدب العربي الحديث نفسه ، تلك المسيرة التي تمتد لأكثر قليلا من قرن واحد من الزمان ، والتي لا يمكن القول معها ، بأي حال من الأحوال ، إن الحساسية الأدبية تتميز فيها كل عقد ، أو مع كل جيل ، لأن الدراسة المستقصية لتطور الأدب العربي الحديث ، لا في مصر وحدها ، بل على امتداد الساحة العربية برمتها ، تقول إنه ، على مدى هذه المسيرة الطويلة نسبياً ، لم تتميز الحساسية الأدبية سوى مرتين ، كانت أولاهما في بدايات هذا القرن ، حينما أخذت الحساسية الأدبية في التغير ، عبر محاولة الأدب العربي التملص من إرث موضوعات الرؤية القديمة ، والأشكال الأدبية التقليدية ، التي أسست في أمتها اجتهداته طوال عصر الانحطاط العثماني ، وعولت لتأسيس كتابة جديدة بتطوير في بؤفكة البحث الجمعي عن هوية قوية وعن أدب جديد يعبر عن مطامعها وزواها . ومن رحم هذا التغير ولدت الأشكال الأدبية الجديدة ، من أقصوصة ، ومصرحيه، ورواية ، ونقد أدبي منجى ، كما ظهر الشعر الذي ارتبط بمصر النهضة ، منذ البارودي ، وحتى مفرس الديوان وأبولو .

وتتطور هذه الكتابات جميعاً ، على مجموعة متكاملة ومتجانسة من « قواعد الإحالة » التي ينطلق العمل الإبداعي وفقاً لها من رؤية مؤداها أن الأدب يسعى إلى تقديم صورة للواقع ، تتراوح بين المسح الاجتماعي الأعمى ، أو الموضوعي ، لتشكلاته ومجموعه ، والتصوير الذاتي عن تصورات الأفراد المعطين ، أو استبطانهم لتلك المشكلات والمعم . وهي صورة يتم في مختلف تديباتها بإخراج لا بالداخل ، وتتعامل معه بوصفه معطى قبلها Apriori بالمفهوم الكائن ، مقبول بدماء ، ومتضمن لمنطقه الخاص الذي لا يحتاج الكتاب إلى تبريره ، أو تخليق آلياته الفاعلة ، وهو غالباً المنطق الذي يتبناه المبدع ، ويؤسس عله الفني وفقاً لمواضعاته . كما تتطور تلك الصورة على درجة كبيرة من الانفصال وربما الانفصال ، بين الذات والموضوع ، وعلى مقدار أكبر من المنطقية ، التي تنهض على قواعد العملية السببية المرتوية من المنطق الشكل ، أو الصوري الأسطى بكل أغاليقه المنطقية المعروفة ، حيث يتم التركيز ، لا على جدلية العلة الكلية التي تتسرع الظروف المشحولة ، التي أثبت عبث السبب المباشر ، ويأس فيها فاعليها ، والتي تفسرها العملية السببية اعتماداً الوظيفي الفاعل في الظاهرة ، وإنما على آليات الاستبطان الشكلية ، التي تفرغ من هناك شيئاً عموماً ، استتلت ظاهرياً عملية التغير ، وأدى من ثم إلى نتيجة معينة .

ومن هنا كان من الطبيعي أن يكون الشكل الفني السائد هو أكثر الأشكال انسجاماً مع تلك العملية السببية حيث يعتمد على البداية – الوسط – النهاية ، أو لفصلتات – الصراع – التسامح . ذلك لأنه لا يمكن الفصل بين نوعية البنى الاجتماعية والمنطقية السائدة ، وطبيعة الأساق والبنى الفنية المجلدة لها . ليس فحسب لأن هناك تناغراً بين البينيين ، ولكن أيضاً لأن الأعمال الفنية والإبداعية هي إجابات عن أسئلة يطرحها الوضع الذي انبثقت عنه ، وهي ليست مجرد إجابات ولكنها إجابات استشرائية ، أو بالأحرى إجابات مؤسبة ،

انتابت العلاقات والقيم الاجتماعية والأخلاقية بولا الآثار التي وقعت من جرائها . ولكننا نستطيع أن نقول بدماء إن المنطق الذي ترتب عليها ، يشبه إلى حد كبير ذلك الذي عانت أوروبا في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، والذي وصفه هوسرل في (أزمة العلوم الأوروبية) بالتراجع ، بين البربرية اللاعقلانية من ناحية ، والبعث الروحي من خلال علم الروح عن الاستقلالية المطلقة من ناحية أخرى (١٨) ، وهو التراجع الذي أدى إلى ظهور الظاهراتية والتأويلية ، وغيرها من المناهج التي تطرح منهاجاً مغايراً في الرؤية ، ترتب عليه أن « عالم العمل الأدبي ليس واقعاً موضوعياً ، ولكنه ما يدعونه بالألمانية Lebenswelt أي الواقع كما ينظمه الذات الفردية ، وغيرته بالفعل » (١٩) .

٩ زلزال فقدان فلسطين وهزيمة حزيران :

إذا كانت التغيرات التي صاغت صورة الواقع العربي الجديد قد أخذت في التراكم منذ الحرب العالمية الثانية حتى مرحلة الستينيات ، فإن أبرز حدثين على خريطة هذه التغيرات هما زلزال فقدان فلسطين ، وهزيمة يونيو-حزيران عام ١٩٦٧ ، التي أثت بالأساس الفلسطينية إلى عقر الدار المصرية . وقد رافق الحدث الأول ظهور أكبر شرخ لا يقل عنه الشعر العربي ، على حين ارتبط الحدث الثاني بتطور شرخ لا يقل عنه أهمية ، في عمود القصة العربية ، إن جاز التعبير . وليس من قبيل المصادفة أن البدايات الجينية الأولى للحساسية الجديدة في الشعر قد تبلورت في سنوات الحلم القومي الكبير الطالع من زلزال فقدان فلسطين ، كما أن أجنحة التغيرات القصصية الأولى التي ظهرت هي الأخرى في الأربعينيات ، في كتابات بشر فارس ، وعادل كاسل ، وأعمال كتاب مجلة (التطور) وأناقيص فتحى غانم ويوسف الشاروق الأولى ، أبرز كتاب مجلة (البشير) ، لم تحصل إلى إنجاء أدبي عام إلا مع وفود جيل الستينيات ، الطالع من شرقية ١٩٦٧ ، إلى الساحة الأدبية العربية . ليس ذلك فحسب لأن هذا الجيل هو الجيل الذي بزغ إلى ساحة التعبير الأدبي ، في مرحلة انخفاض المصري والقومي ، التي شهدت بلورة واضحة لكل تلك التغيرات ؛ ولكن أيضاً لأن إبداعات هذا الجيل كانت بنت التغيرات المهمة ، على مختلف عمار الحداثة التي عاشتها مصر في الستينيات . فقد كان هذا الجيل هو الجيل الذي ارتفع على موجة الحلم العربي إلى ذروة النشوة القومية والاعتزاز بالذات . ثم هوى ، مع تدمير كل رموزه في أقل من عقدين من الزمان إلى حضيض اليأس والخوان . إنه الجيل الذي عاش تناقضات مرحلة الاستقلال الموجزة بين رحيل الإنجليزى ومقدم الصيوري الكره ، مضجياً بحريته من أجل بناء الوطن ، فضاعت حرته ، ووقع الوطن في أسر مهانة الهزيمة أمام الكيان الصهيوني أنص أعدام مصري تاريخها الطويل ؛ الجيل الذي شهد زهرة شبابه تعود من سيناء وقد شبه أجسادها بألم المدو الشائه البغيض ، ولها أن أرواحها صلفه الأصفر المقيت .

(٦) تغير الحساسية مرتين في تاريخ أمتنا الحديث :

وبهذه المؤشرات الصائفة لمنح الحداثة ، تكتمل ملامح الثلاث المفهومي : قواعد الإحالة ، والحساسية ، والحداثة الفاعلة في تكوين مصطلح الحساسية الجديدة ، أو الحساسية الحديثة ، أو الحساسية

بل إننا نستطيع الجزم بأن إحدى سمات هذه الحساسية الأولى . التي كانت بالقطع جديدة في وقتها ، والتي كان لها فضل تحريك الأدب العربي من ريفه التصنع والزخرفة القلبيّة والجوهر الفكريّ والتغريب الفنيّ ، التزمها تلك الأغلوطة المعيارية بشكل مثل لفتها على التحرر والمفارقة مع الجليد . فقد كان هناك ما يشبه التصور المسبق والأدب القويّ برمت ، وهو أن ينبثق هذا المشروع في خلق أدب عصريّ « على غرار » ما قرأه الرواد وترجموه من النماذج التي عرفوها من الأدب الأوروبية . ومن المقارفات اللافتة في هذا المجال ، أنه برغم تحكم تلك الأغلوطة المعيارية في كل تصوراتهم الأدبية ، إبداعية كانت أم تقليدية-كانوا يدعون بحساس بالخلق إلى خلق أدب قوميّ «^(٩٥)» ، وهذا ما يشير إلى وقوع تلك الحساسية في براثن أغلوطة أخرى ، هي أغلوطة الفصل المتصنف بين الشكل والمضمون ، لأن الدعوة إلى خلق أدب قوميّ كانت تنصب في الواقع على محوريّ الأدب وحده ، أما الشكل فكانت غاية التي أن يصل إلى مراقي الأشكال الأدبية الغربية . ولم تظهر أول تجليات الفهم العميق لبلدية العلاقة بين الشكل والمضمون ، والدراك ضرورة أن تخدم الدعوة إلى خلق أدب قوميّ إلى مجال الشكل بالدرجة الأولى إذا كان يراد لها أن تحقق أي نجاح على الإطلاق- لم يظهر ذلك ، إلا مع ميلاد أجنّة الحساسية الجديدة .

(٧) بطور الشك في المؤسسة . . وأجنّة الحساسية الجديدة :

يرغم كل ما نراه اليوم من سلبات تلك الحساسية الأولى ، إلا أنها كانت نقلة بارزة في تاريخ الأدب العربي الحديث ، بدأت في تأسيس قوانين جديدة للظاهرة الثقافية برمتها ، وإبراز جدلية العلاقة بين الأدب والمفارقة ، وبين الكتابة ومتغيرات الواقع الحضاريّ المتغيرة ، وأرست مجموعة مهمة وأساسية من التقاليد والمواضعات الأدبية النقدية ، التي كانت خطوة أولى ضرورية في الطريق نحو المواضعات الجديدة التي بلورتها الحساسية الحديثة بعد ذلك ، والتي أن كان يمكننا بطورها بسهولة بدون ذلك الإنجاز الأول المهم . كما أنها استطاعت أن تترسّ قواعد الأشكال الأدبية الجديدة من أقصوصة ، ومسرحية ، ورواية في واقع الأدب العربي . وأن ترسخ مكانتها فيه ، على الصورة التي ضارعت معها مكانة الشعر ، وديوان العرب « الأثير » بل فاقتها في كثير من الحالات . لكنها ، ككل جديد ، سرعان ما اعتراها القدم ، وأثّرت الاستغالة إلى دعة إنجازاتها في ألن كشوفها ، وعانت من صائب التكرار ، واستهسال الكثيرين لآسراتها الأدبية ، بعد أن تحولت إلى مواضعات وتقاليد فنية راسخة ، ولا أريد أن أقول مكررة . كما أن ارتباطها الوثيق بالمؤسسة السياسية ، ما لبث أن جر عليها الكثير من المشكلات التي كان أهمها فقدان ثقة القراء والكتاب بها على السواء ، خصوصاً وأن جوهر الإبداع كامن في التمرد المستمر على الأعراف والمؤسسات وفي المجاوزة الدائمة لما تستقر عليه من تقاليد ومواضعات .

وليس من قبيل المصادفة أن نجد أن الأجنّة الأولى لتسريع تلك الحساسية الجديدة ، التي انبثقت من رحم الحساسية التي سادت من قبل ثم استندت دورها الثوريّ والتغير ، قد بدأت تظل على الساحة الأدبية في عصر إبان الحرب العالمية الثانية ، وعقبها مباشرة ، ليس

أي في صيغة أساليب «^(٩٦)» . هذا بالإضافة إلى أن استقصاءات علم اجتماع الأدب قد برهنتم على أنه « لا يوجد أدب ليس ، بمعيار ما ، متجنباً مشتركاً للكتاب والمجهول ، وأن الأدب هو في جوهره منتج اجتماعي . . . كما أن تعريف الأدب كمنتج اجتماعي ذي وظيفة اجتماعية قد أصبح من القضايا الجوهرية في أخلاقيات العمل الثقافي »^(٩٧) . وهذا لا يلني ، ولا يتجاهل ، كل الخلافات القائمة بشأن طبيعة اجتماعية هذا المنتج ، أو نوعية وظيفته ، أو مفهوم علاقته بالإطار المرجعي الذي يصدر عنه ، كما لا ينكر بأي حال من الأحوال استقلالية Autonomy العمل الأدبي ، ولكنه يفرق ، مع اعترافه الفاطم تلك الاستقلالية ، بينها وبين استقلال Independence العمل الأدبي عن مختلف الأطر المعرفية والمرجعية التي صدر عنها . فالاستقلالية التي تمنح العمل الأدبي خصوصيته الناجمة من تكامله الذي لا يقبل التيسير أو الانحصار ، والتي تحول بينه وبين استيعابه في غيره من المنتجات المعرفية والأيدولوجية الأخرى ، والتي تطيق من تأسيس لفظيته النسبية ، لا الكاملة ، مع غيره من المنتجات المعرفية والأدبية الأخرى- هذه الاستقلالية تختلف عن استقلاله الذي يقطع صلة بكل ما يجعله مفهوماً ، وما يمكن القاري- من التفاضل معه . ذلك لأن العمل الأدبي ، يؤسس اختلافه ، الذي يبلور وجوده ، من طريق إقامة علاقات مع ما يختلف عنه ، وإلا لما كانت له ماهية ، ولاصبح غير قابل للفرقة ، وما كان حتى يقدورنا أن نراه ولذلك لا يجب اعتبار العمل الأدبي واقفاً متكاملأ في ذاته ؛ شيئا منعزلاً بدعوى الجبلولة دون محاولات إنسلاؤه أو اختزاله ؛ لأن هذا يعنى عزله في منطقة الإجماع التي يستحيل فيها فهمه كلية «^(٩٨)» .

ولا أريد الاستسلام لإغراءات الاستطراد في الحديث عن تفصيلات الخلاف بين استقلالية العمل الفني وعزله عن مختلف العناصر الضرورية لعملية تلقيه ، بل لعملية إدراجه نفسها كذلك ؛ لأن الاستطرادات قد تدخلنا في رحاب مجموعة من الاستقصاءات النظرية المعقدة التي تنأى بنا عن تبسيطت علاقات الانعكاس المباشرة التي انطوت عليها معظم تنبّهات تلك الحساسية ، خصوصاً وأن معظم هذه الأعمال كانت تطوى على ما يسميه بير ماسري بالأغلوطة المعيارية Normative Fallacy ، وهي الأغلوطة التي ترى أن العمل الأدبي يكتب على غرار نموذج معياري مسبق ، يطعم الكتاب إلى تجسيده ، ويكامل إنجازها الفصل فيه يمدى اقتراحه من هذا النموذج المعيارى أو بعده عنه . ومن هنا لا يتورع النقد الذي ينطلق من هذه الأغلوطة عن أن « يفترض تمحور العمل الأدبي ، حتى يمكن استيعابه بشكل أكمل ضمن أطر نموذج مسبق ، مما ينطوى على نقي واقعه الفصل ، واعتباره مجرد رؤية مبدئية لتقصيد غير متحقق »^(٩٩) . ولم تشع هذه الأغلوطة المعيارية بين نقاد هذا الحساسية وحدهم ، بل انتشرت بين مبدعيها كذلك . لأن كثيراً من هؤلاء اللدعيين حاولوا أن يكونوا غلاف مصرية لكتاب أجنبي ، ألم يوقع محمود تيمور عدداً لا بأس به من أقاصيصه الروائية باسم « موهسان المصري » ؟ ألم يعرف محمود طاهر لاشين بأنه يطعم إلى أن يكون معادلاً مصرياً لتشيخوف ، ويعد كتابه قصتين من أقاصيصه ضمن مجموعة الأولى دون أن يشير إلى ذلك ، وإن لم يساعده عليها نقاده «^(١٠٠)» ؟ ألم يطلق بعض النقاد ذلك الاسم على يوسف إدريس في مراحله الأولى ؟ .

المجيدة ، سمها ما شئت ، مادام المفهوم من التسمية هو الدلالة على التعبير الثاني للحساسة الأدبية بعد تعبيرها الأول في بدايات القرن . ولا أريد أن أستطرد هنا في الحديث عن كل العوامل التي شاركت في بلورة تلك الحساسة ، فقد نشرت دراسة ضافية عن هذا الموضوع كما ذكرت لاني أود أن أتناقش بعض تجليات هذه الحساسة الحديثة في شهادات أدب السبعينيات الواقعية . وأحب أن أشير بدامدة إلى أن هذه الحساسة الحديثة ، تنهض على مجموعة مغايرة من « قواعد الإحالة » ، توشك أن تكون متناقضة لتلك القواعد التي يمكن استشفافها من كل الكتابات السابقة عليها ، منذ بدايات عصر النهضة حتى يزوغ أجنة تلك الحساسة الحديثة الأولى في الأربعينيات ، في كتابات بشر فارس ، وعادل كامل ، وبدر الدين ونفسي غانم ، وكتاب مجلى (التطور) و (البشر) القصصية ، ثم ميلاد هذه الأجنة بقوة في حركة الشعر الحديث على أيدي روادها الأوائل كالسيب ، والبيات ، وأدونيس ، وعبد الصبور ، وإميل حديدي ، وصلاح جوين ، وفؤاد حداد وغيرهم ، وفي عدد من كتابات الحسنيين القصصية لدى إدوار الخراط ، ويوسف الشاروني ، ومطروح صفدي ، وزكريا تامر ، وفؤاد التكرلي . ثم تبلورت ملامحها بقوة في كتابات جيل الستينيات من محمد صفى مطر ، وأمل دنقل ، وسيد حجاب ، وعبد الرحمن الأنشودى ، ومجدي نجيب ، ومحمد حافظ رجب ، وسليمان فياض ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وبهاء طاهر ، وعبد الحكيم قاسم ، وإبراهيم أصلان ، وجمال الفيصلان ، ومحمد البساطي ، وصنع الله إبراهيم ، وعلاء الدين ، ومحمود عوض عبد الصالح ، وعصيرى موسى ، وعفروت عبد الرحمن ، ونعيم عطية ، ومحمد رميش ، والحيد عبد الخريت ، وجميل عطية ، وعبد طوبا وحيدى الشيخ ، ومحمد مستجاب ، ويوسف القعيد ، وغيرهم ؛ وما هي تواصل نموها وتطورها خارج إطار المؤسسة الأدبية في كتابات كوكبة كبيرة من مبغى الثقافة البديلة في مصر في السبعينيات ، مثل إبراهيم عبد الجيد ، وسعيد الكفرأوى ، ومحمود الورداني ، وأحمد الشيخ ، ويوسف أبورية ، ومحمد النسي قنديل ، وعبد جبير ، ومحمد المخزنجي ، ومحسن يونس ، وسحر توفيق ، وسلوى بكر ، ومحمود حنفي ، وخيري شلبي وغيرهم ، وكوكبة شعراء السبعينيات من حسن طيب ، وحلمي سالم ، ومحمود نسيم ، ورفعت سلام ، وجمال القصاص ، ووليد منير ، ومحمد سليمان ، وأحمد طه ، وعبد المنعم رمضان ، وعبد المقصود عبد الكريم ، وفوزي خضر ، ومحمد آدم ، ومجاهد يوسف ، ونجيب شهاب الدين ، ومحمد سيف ، وسهير القليل ، ومحمد كشيك وغيرهم .

(أ) صور التعبير على مراميى مبدى الحساسة الجديدة :

في هذه الكتابات جميعا ، برغم تباين اتجاهاتها ، واختلاف مذقاتها ، وتراوح مستوياتها الفنية ، نجد مجموعة جديدة من قواعد الإحالة ، لا تنهض على العلاقة المباشرة بين الفن والواقع ، بل تسعى إلى تجنب أى حديث مباشر عن الواقع ، وتؤثر الإشارة إلى مصطلح آخر هو « الاطر المرجعى » . وقبل الحديث عن طبيعة هذه الحساسة الأدبية الجديدة ، ومن قواعد إحالتها المتميزة ، علينا أن نتأمل قليلا في بعض ما تلت شهادات ملف « أدب السبعينيات » الأخير من واقع

ذلك فحسب لأن هذه المرحلة قد شهدت مجموعة كبيرة من التغيرات الجذرية في الواقع الحضارى للصيرى والعربى ، أو لأن عمية تورط مصر فيها كانت رديفا لفظاظاة الحرب العالمية الأولى بالنسبة للمجدة الغربية التي انبثقت عنها الداتية والسريالية ، ولكن أيضا لأن هذه المرحلة شهدت كذلك بداية التمزق في المؤسسة السليسية ، وفقدان الكتاب والقارىء على السواء للغة في أكثر أجنحتها شعبية حتى ذلك الوقت ، ألا وهو « حزب الولد » ، الذى جاء إلى السلطة إبان الحرب العالمية الثانية على أسنة رماح الديبالات البريطانية ، فيما عرف ، وبالحدة بالمفارقة ، باسم « حادث ٢ فبراير » عام ١٩٤٣ ، لأنه لم يكن مجرد « حادث » ، بل بداية إحصار رعب ، زلزل الواقع السياسى ، والحضارى في المنطقة برمتها ، وأطاحت عواصفه بالكثير من الرواسى والمفاهيم ، وكان بداية تقوض حلم وتبدل كل الأوهام القديمة من التقدم والاستقلال ، ومن « المؤسسة الجديدة » التي انفتحت حركة النهضة وزهرة المعمرى ترسيخ مدعماها ، وهو التقويض الذى استمر بعد الحرب ، وبلغ فروته في ذلك الوقت في مأساة فلسطين ، وخلق متاعا مرققا لتلك المتاع الذى ساد أوروبا بعد الحرب ، والذى وفدت أصدؤه الثقافية ، على الأقل ، بشكل فعال إلى الواقع المصرى .

وليس من قبيل المصادفة مرة ثانية أن تتطور ملاحم تلك الحساسة الوليدة ، والتي سادها هنا بالحساسة « الحديثة » ، تميزا لها عن الحساسة التي سبقها ، بعد تقصعة تقويض منزل آخر انطوى على فقدان الثقة في المؤسسة البديلة التي حلت عقب ١٩٥٢ مكان المؤسسة القديمة المتأخرة (باستعمارها ، وملكتها ، ووفدها جميعا) وذلك في أعقاب هزيمة حزيران ١٩٦٧ . فلما افترضنا أن الحساسة الأولى كانت وليدة نشوة تعرف الذات ، وشهوة السيطرة على الواقع الخارجى ، فإن الحساسة الحديثة أو الجديدة التي ولدت في رحمها ، وضدها كلية ، كانت بنت التشكك والائيار ، أو بالأحرى بنت الرفض القاطع لكل ما سار بنا في هذا الطريق ، والتشكك العميق في مصداقية المؤسسة وكتبتها وشملاتها . ولذلك كان من الطبع أن يشير محمود الورداني في أثناء تناوله للاحم تلك المرحلة إلى أنها شهدت « أوسع مفارقة تلقائية » من جانب الكتاب للواجهة التنظيمية الرسمية ، دون أن تجمعهم أية تنظيمات مهنية أو سياسية^(١٦) . وقد يبدو للوهلة الأولى أن هذه المفارقة وليدة عصر السادات ، أو عقد السبعينيات الصعب ، ولكن جدولها تعود في الواقع إلى مرحلة الستينيات ، حيث ظهرت معظم كتابات شباب تلك الحقبة في الخلق الاختيارية في بيروت ومضيق ، وحيث تحقق الاعتراف بتلك الكتابات في الخارج قبل أن تلتفت للنشر الرسمية في مصر الستينيات إلى أهمية إسهامات هؤلاء الكتاب ، أو إلى تميز بضاعتهم الأدبية . صحيح أن حدة الاستغراب بين تلك الكتابات والمؤسسة لم تكن باقية بنصر وضوح لمجملها في عصر السادات بتناحه الثقافي الحائق والطارد للكثير من العناصر الثقافية المتميزة ، لكن قضبان السجن المرئية ، ومقارم الحروف غير المرئية ، في مرحلة الستينيات دفعت الكثيرين من الكتاب إلى الهجرة بغلاهم ، عندما عزت فرص التعبير داخل إطار المؤسسة ، برغم كل ضائحتها البديلة بالثقافة .

ولا أريد هنا أن استرسل في سرد التغيرات الحضارية التي أدت إلى ميلاد هذه الحساسة الحديثة ، أو الحساسة الحديثة ، أو الحساسة

والتجديد بالنسبة إلى معنى استمرارية المحاولة في بناء نسق جمالي إبداعي ، أبجدت أن أجعله ضرورياً وجدياً^(٣٦) .

ويرغم تردد هذا النسق ، أو الأخرى بسببه ، لم يمت الشعر الجديد إلى طرق صلبة كما بقى^(٣٧) بعض النقاد ، بل دخل في طرق مختلفة غير الطرق التي تعود النقاد على أن يدخل فيها الشعر وعرض فيها . ولذلك فهو غير متوالين مع حله على الطرق الجديدة ، واستسهال المسألة يتحصرن القضية كلها في القول بأنه دخل طرقاً صلبة^(٣٨) . وربما كان السبب في هذا الخلط هو الانقطاع الريح ، الذي حدث في السبعينيات بين الآباء والأبناء . هاجر الآباء أو كانوا عن الكتابة ، وحين عادوا لم يعجبهم أن الأبناء اشتد عودهم وحدهم^(٣٩) . وربما كان السبب أن هذا الأدب الجديد يميز « بأن رؤيته لم تكن سهلة ، واضحة ، متطابقة ، حافة التقاسم ، بل صارت رؤية معقدة مركبة ، تتداخل فيها العناصر الاجتماعية والبشرية والفنية والإنسانية . ومن ثم صارت الأداة أقرب إلى عسكرة جهد جمالي ملحوظ ، لا تكون القصيدة أو القصة بدينية كذلك . كما أخلت العلاقة بالترت صورة مختلفة عن السابق ، ميل أكيد إلى التراث العربي بخاصة ، لكن في صورة مضبوطة داخلية لا خارجية قشرية^(٤٠) ، بل لقد امتد هذا التعبير إلى مفهوم التراث ذاته ، وتنامى الاحتمال بضرورة أن نحدد « ما التراث ؟ إن للكلمة رتيبا إسلاميا لويد أن التمايز ، لامتازت رقائنا الاجتهاد النقلي للناس على أرضنا ، في مكابدة والقهم والمقول عنه . . . كل ما في بدنا عن مصر القديمة ، والمجينية ، والرومانية ، والبيزنطية ، والقطبية ، والإسلامية ، والملوكية ، والشمسية » هو رقائنا^(٤١) .

هذا الفهم الكلي العميق للتراث الذي يطرحه عبد الحكيم قاسم ، قرين فهم كل للظاهريين الحساسة والإبداعية ، ينأى بها عن التبسيطات القدية الساذجة ، ويدخل بها بما في مناطق أصغر من الفهم ، وأقل انخسب من التجربة تتطوى على وحى بجدلية العلاقة بين الظاهريين ، وعلى إدراك حاسم بأن « إجابة عقولنا على نداء واقعنا هي شرط هذا النداء ، ولا يمكن بحال من الأحوال فصل المشروط من الشرط ، إنيما طرفا القضية المختصان أبدا لنحصل من تفاعلها جوهر ثقافتنا . في ترات انحطاطنا لنحل المشروط عن شرطه فيكون يؤس الروح للوجع^(٤٢) . يذياء هذا اليأس ، سعى الأدب الجديد إلى بلورة واقع بديل : « كانت العودة إلى عوالم الطفولة مظهرا من مظهره . . . لا سيما بعد أن فطنا كل شيء عدا طفولتنا ، التي بدت نتيجة مفردة في نور سحابة خفيفة لم نعد نملكها . حل لهذا السبب صلا أدنيا حليداً وشرساً وغلياً مآي فطرة ورومانية^(٤٣) . ومع هذا فإن إيداعات هذا الأدب الشرس المرعى من الحافظة الزائرة لم تكن صارخة زائقة ، ولم تكن صلبة كما يشاع عنها . لقد تبنت في الأساس دور الروح للصورة للوغة في العمق . فقرأنا أدبا ريفياً تصدى مختلفه لتير التراجع الموهي^(٤٤) ، وحاول أن يحقق اتصاله النسق من هذا الواقع بالجدوى إلى واقع بديل ، يستغنى الكاتب من طربا الانتشار . إن كتيبي - كما يقول يوسف أبو ريبة - « تبدو كأنها في الغالب الأهم من الذائقة ، أو توهم من المرحلة الأولى بلها تنسج إلى أي حبة من الزمان ، ولا تنسج بالمثل إلى الحبة التي أعيشها . والقراري القطن هو القدر على الإنسان هذه المرحلة متسرية في دم الكتابة . لقد كانت الخفريات التي عشناها بشمة ، إلى الحد الذي

هذا الأدب ، وعن سماته المميزة ، سواء قبل أصحاب تلك الشهادات مصطلح الحساسية الجديدة ، أم رفضوه . فحق حدث لإرهابهم أصلاً عن « أني عاشرت في جبل رجلاً غاي في الصلاة ، غاي في الإباء لم تستطع أئند لضراوة وقسوة أن نغني منهم الحلفة ، أو تلغفهم هم إلى القول والترخص ، وفي قلب سنوات من القهر والمكيدة استعصا أن يصوتوا ما لديهم من كبرياء وترفع ، وأن يعيشوا كحراس لتلك التقاليد النبيلة التي فحطت حياتنا الثقافية كل قمتها . ولم يقدر شيء أن ينال من قدرهم الخلافة ، ولهمهم بأن القل الذي يقرؤن ، أو يوزلون ، هو القيمة العليا في حيلة الإنسان ، ويأين الكتابة الكبيرة وقف على النفوس الكبيرة فقط^(٤٥) ، هذا الحديث الذي يبدو كأنه تناول للوضع القاسي الذي يعيش فيه الكتاب عملهم ، له علاقة كبيرة بطبيعة الحساسية الجديدة ، لأن هذه الحساسية أخلاقياً الصلوة ، التي تؤمن بالصدق ، وشرف الكلمة ، وعيدا عدم إنبال الكتابة ، أو نغنيها إلى أدقة رخصة في يد المؤسسة السياسية أو الثقافية على حد سواء ، ولأن ترفضها عن الترخس والممارسات الرديئة ، ليس محافظة على القيم الفكرية وحدها ، وإنما صولاً للقيم الفنية والجمالية في المحل الأول ، ذلك لأن قواعد الإحالة الجديدة تميل من المحال الفضل بينها .

والواقع أن الانتماء إلى القيم الفكرية والجمالية ، على الصورة التي تصبح معها كل منها رديها الأخرى ، هو إحدى السمات المميزة للحساسية الجديدة ، لأنها « تقدم شيئاً مغايراً أو غير متشابه ، وضد السكان ؛ إنتاجاً يطمح إلى خلق وضع فكري بعضي . الحلفة المغلقة للامة ومسعى بها نحو الأرض في القل^(٤٦) » . فلذلك في كتيبات تلك الحساسية « تقع في صميم التجربة الفنية ، صاعدة لسلطة الواقع ، وكاسرة لأطر الحدود . والحدائق تبدأ في اللسطة التي يكتشف فيها البدر عقم الواقع وجوده ، فيتمرد عليه عولوا إزاحته وعقل وقمع مغاير . . . ولكي يكون ثمرداً شاملاً وحقيقياً عليه أن يصارع الواقع بكل سلطانه - السلطة الرديئة - الاجتماعية - الثقافية - سلطات القيم والتقاليد - سلطة اللفة . . . الخ^(٤٧) » أو بعبارة أخرى « اختراق ما هو محرم : هذه هي الترجمة العلمية لمصطلح الحساسية الجديدة ، فاختراق ما هو محرم هو روح هذا العصر . . . العلامة المميزة لأدبنا منذ الستينيات هي تجاوز كل الخطوط الحمراء . إنه أدب كاشف فاضح للذات وما حولها ، وعدو للغة القدية ، وعقل للقراري المسترخي ، وهذا التجاوز قائم ومستمر^(٤٨) . ويرغم هذه المحاولة الصدمية الزاوية ، صد أدب الحساسية الجديدة إلى « البعد عن الخطابة السياسية المباشرة ، والميل إلى تقديم الموقف الاجتماعي أو السياسي ، ضمن سياق تشكل فني ، ونسأ إلى التعبير عن القضايا عن طريق اللامسات البسيطة التي يمكن أن تقتصر عللاً كاملاً بشكل مكثف^(٤٩) . ولهذا كان لا بد ألا يعيش الكاتب أراءه السياسية في عمله حشراً ، بل على التقيض ، رأينا يوسع مناطق الجمال ويمرر في وحى أشكال التمرد الشعبي ، ويستغنى أبطاله الشعبيين ، ويتحنا بالترادف والنزعات الحسية ، وتسللت إلى المحاكيات صنوثة الواقع في كفافته وزخه . لقد أدرك هؤلاء الكتاب أن شكل للمرعة قد تغير ، وأن عليهم أن يستدرجوا أمهدهم إلى شركهم ؛ فاصراع طويل ، وعليهم أن يتبدوا كشكلهم للمرعة من رقصهم هذا الغزو الذي أخذ شكل للمهانة^(٥٠) » . ولذلك يشهد أحد هؤلاء الكتاب على أن

التمييز كانت تتم بالعناصر المشتركة في كل الصيغ المجازية ، أكثر من دراستها للملاح الاختلاف الجذري بينها ، بل لقد خلطت هذه التحديدات القديمة بينها جميعا ، فقد اعتبر البلاغيون والنقاد ، منذ أرسطو وحتى اليوم ، الكتابة والمجاز المرسل بشكل عام ، أشكالا جزئية من الاستعارة ، أو تنوعت مختلفة عليها . ومن السهل أن نعرف السبب في ذلك ، لأنها جميعا تتضمن التحول المجازي للمعقولة الحرفية^(٣٦) . وقد كان من الطبيعي أن يحدث هذا ، لأن معظم هذه الصيغ المجازية تنطوي على مبدأ أساسي مشترك ، وهو الاستعارة عن شيء بشيء آخر ، إيهاما للمعنى ، أو توسعا لألفه الدلالي . ولقد أدرك النضري بصيرته الثابتة أن لتلك الأساليب المجازية قيمة إدراكية ، علاوة على قيمتها الجمالية ، عندما قال : « وقال لي ليس الكاف تشبيها ، هي حقيقة أتت لا تعرفها إلا بتشبيهه »^(٣٧) ، وهي ملاحظة نافذة ، لأنها تنطوي على معرفة عميقة بدور العلاقة التشبيهية في الكشف عن بعد مهم من أبعاد المعرفة ، يمكن أن ندعوه في المصطلح النقدي الحديث بالبعد الفني ، أو السياقي . لكننا لا نألف بين البلاغيين ، أو غير البلاغيين ، من العرب أو الأجانب على السواء ، باستثناء عبد القاهر الجرجاني ، من استطاع اكتشاف ذلك التلمّز الثنائي Binary Opposition بين الكناية والاستعارة ، على أساس أنها يتجانسان وفق مبدئين بنيويين متناقضين ، أو من استطاع - قبل ذلك - إسكاب هذا التلمّز ذلك البعد البنيوي المهم .

ولم يفد ياكوبسون في هذا المجال من استقصاءات التشكيلين الروس وحدهم ، وإنما من إنجازات فرديناى دي سوسير اللغوية كذلك ، فقد ميز سوسير بين الكلام Parole واللغة Langue ، كما ميز بين العلاقات السابقة بين وحدات الجملة المختلفة من أسماء وأفعال وصفات ، والعلاقات التالية بين كل وحدة من هذه الوحدات ، وغيرها من التفرعات التي كان يمكن استبدالها بكل مفردة على حد . فعل المحور السياقي نحن يلزاه عملية تركيب جملة من وحدات مختلفة لتخليق معنى معين . أما على المحور التبادلي أو الترافقي ، فإتينا يلزاه علاقات اختيار ، وإسقاط ، واستعاضة ، بين مجموعة من التفرعات التي تنتمي إلى نسق معين . ويرى ياكوبسون أن التمييز السوسيري بين الكلام واللغة الفني يرافقه تمييز إشاري آخر محال بين السياق أو الترتيب Syntagm والنسق Paradigm^(٣٨) ، وكذلك التمييز الخاص بنظريات الاتصال الإشارية Semiotic Theories of Communication بين الرسالة Message والشفرة Code ، بنظر التمييز البلاغي بين الكناية Metonymy والاستعارة Metaphor ، أو بين الوظيفة النحوية للغة ، والوظيفة البلاغية لها . وقبل الحديث بالتفصيل عن الضرويق الأساسية بين الكناية والاستعارة عند ياكوبسون ، لا بد من الإشارة أولا إلى أن الكتابة عند تنطوي كذلك على المجاز المرسل Synecdoche ، لأن هذه الصيغة المجازية ، التي تستعاض عادة عن الكل بالجزء ، تنطوي على العلاقة الإشارية نفسها التي نجدتها في الكناية ، سواء أكانت جزئية أم كلية ، بين طرفي عملية المجازية . كما أن الاستعارة تنطوي على آليات التشبيه Simile التي تتم العلاقة بين طرفيه داخل إطار النسق نفسه ، أي ضمن عملية التنظر أو الترافد التي يتميز بها المحور الاستبدالي أو الترافقي . والواقع أن إدراج التشبيه ضمن محور الاستعارة ، قد يجر شيئا من

جعلنا ننتمي لطرفولتنا العبدية والتي كانت أغلبها في حضن الرثب^(٣٩) ، وحتى نتعرف حقيقة على مدى التفرد والجدية في النسق الجمالي الحديث الذي تشبى بعض ملاحه على مرابا شهادات مبدعه تلك ، لا بد لنا من العودة إلى سير الفروق الأساسية في قواعد الإحالة التي تطلق منها كل من الحاسيتين .

(٩) السانبات . . . والأساس البنيوي للتصنيف الأدبي :

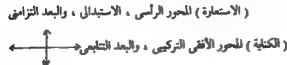
وإذا ما بدأنا بالحساسية الأولى متجدد أن نتولوا في إطار نظرية المحاكاة التقليدية التي ترى أن الفن يحاكي الحياة ، ولذا فإنه يخضع في التحليل النهائي لحكمها ، يجب إلى أفق هذا التساؤل مجموعة من القضايا الخلافية ، بدءا من إشكالية طبيعة تلك المحاكاة ، حتى التساؤل عن أفضل السبل التي تكفل لها الاقتراب من حقيقة الحياة ، وما إذا كان على الفن محاكاة الواقع المصطنع ، أم الواقع المثل . كما يشير أيضا إشكالية كل التحديدات التي واجهتها تلك النظرية ، منذ نظريات الخيال الرومانسية ، وحتى قلب نظرية المحاكاة على يد بولسكار وإيلد ، الذي قال بأن الحياة هي التي تحاكي الفن ؛ ولأننا تشكل صورة السبل التي تنقل عبر البنى العقلية ، وهي بى ثقافة في الأساس وليست طبيعية ، وأن الفن هو الأقدر ، في أغلب الأحيان على تغيير وتجهيد تلك البنى ، عندما تلبس أو تصبح آلية^(٤٠) ، وطرح هذا التصور المقلوب للعلاقة بين الأدب والواقع أهمية البعد النصي للفن ، لأنه إذا كان الفن لا يحاكي الواقع ، فما الذي يحاكيه إذن ؟ لا الإجابة بالطبع هي أن الفن يحاكي الأعمال الفنية الأخرى ، وبخاصة تلك التي تنتمي إلى نفس النوع الأدبي . فالفقائد لا تصنع من التجارب ولكنها تصنع من الشعر - أي من التقاليد الفنية التي تتكشف مقدرة اللغة وإمكانياتها الشعرية . وقد كرس ت. س. إليوت دراسة الشهيرة حول (التقليد والوهبة الضرفية) لبلورة هذه الفكرة^(٤١) . وبدفنا هذا البعد المهم ، الذي بدأت أهميته في التنامي بشكل مطرد في مختلف استقصاءات نظريات الأدب الحديث ، منذ إسهامات التشكيلين الروس ومدسة براغ حتى إنجازات البنيوية والتفكيكية المعاصرين - بدفنا هذا البعد إلى التفاضل عن مناقشة قضية الحساسية التقليدية منها والجدلية ، في إطار نظريات المحاكاة والانمكاس ، ويدعونا إلى تساؤلها في نطاق كشوف السانبات المعاصرة ، وبخاصة ما يتعلق منها بتمييز التشكيلين الروس المهم بين عمري العلاقات التالية والسابقة في عملية الاتصال اللغوي ، أو بين الكناية والاستعارة على صعيد التعبير الأدبي ، ذلك التمييز الذي كثيرا ما يعزى إلى رومان ياكوبسون ، لأنه عُرف على نطاق واسع ، بدءا من طريق مقالته الشهيرة : « غطان من اللغة ونوعان من الحبسة أو الاضطرابات اللغوية »^(٤٢) . ذلك لأن هذا التمييز هو أكثر المقاربات الأهمية المتاحة تولو ما مع مفهوم قواعد الإحالة الذي قلعتله هنا .

والواقع أن التمييز بين التشبيه ، والكناية ، والمجاز للمرسل ، والاستعارة بوصفها صيفا مجازية مختلفة ، أمر قديم قدم البلاغة نفسها ؛ لكن إبراز التفاضل الجذري بين قطبيها الكبيرين ، الكناية والاستعارة ، هو الإنجاز المميز الذي بلوره ياكوبسون والتشكيلون الروس . وذلك لأن معظم التحديدات البلاغية السابقة على هذا

ندرك « أن التشبيه يتوأم ، بصورة أكبر من الاستعارة ، مع الافتراضات الفلسفية التجريبية التي تنهض عليها الأسس التاريخية للواقعية »^(٨٦) ، لكن علينا في الوقت نفسه ألا نخلط بين الأساس البنوي للتشبيه ، والدلالة المنصوية (السمانية) للكلمة ؛ لأن التشبيه من هذه الناحية أقرب إلى محور الاستعارة ، بل هو في واقع الأمر أحد تجلياتها البدائية ؛ وهذا هو الذي دفعنا إلى إدراجها ضمن عروها . أما استعمال الرأي في فييدو أنه يتعدى على كل من دلالات المنوية وعلاقته الاقتراعية . ولتعد الآن إلى باكيسون .

(١٠) المكتبات والاستعارة والتعارض البنوي بينه :

لقد أدى اهتمام باكيسون بإبراز طبيعة التعارض الثنائي البنوي بين قطبي الاستعارة والمكتبات ، إلى طرح مفهوم بنوي جديد لعملية التصنيف الأدبي استطاع أن يكشف عن مجموعة من الملامح المشتركة بين كثير من المدارس والتيارات الأدبية ، التي تبدو للوهلة الأولى كأنها مختلفة ، لكن اختلافها لا يمازج في الواقع التباينات السطحية إلى الأسس المنطقية التي تنبأ الرؤية ، وتؤثر على كل تشكيلاتها الفنية . وقد أسهم هذا الأسس التصنيفي البنوي الجديد في حل كثير من المشكلات ، التي كانت تواجه عملية التصنيف الأدبي ، وتغلب على قصور التقسيمات إلى تيارات ومدارس . كما أبرز طبيعة الاختلاف بين مختلف الماجلات الأدبية ، وشارك في إضاءة العملية الإبداعية من الداخل ، وفي حل كثير من المشكلات المتصلة بعلاقة النص الأدبي بالإطار المرجعي الذي يصدر عنه ويطمح إلى الفاعلية فيه . ذلك لأن هذا التقسيم الجديد ، يطرح أساسا جديدا للطريق بين مناهج التداول الأدبي ، التي تنطوي عليها كل من العاملين الإبداعية والتلقي على السواء . وهو أساس ، يرمز اصطفا على العلاقات الداخلية للنص ، ينطوي على تصور فلسفي يقي عثرات النظرية فسيحة الأفق التي انحصرت فيها الدواوي السابقة للتعلل مع النص الأدبي من الداخل . ذلك لأن الكناية ونظيرها المجازي — المجاز المرسل — يمتان على المحور السابق الذي ينهض على العلاقات الاقتراعية ؛ وهي علاقات تعتمد على اتران وحدات مختلفة بعضها البعض الآخر وفق السبي . ومن هنا فإنها يمتسان بقدر كبير من التجسيد ، لا التجريد . أما الاستعارة التي تشكل على المحور الترافقي فإنها تعتمد على العلاقات الاستبدالية التي تقوم على التماثل ، والتناظر ، وإمكان إحلال لفظة مكان أخرى ، لتصور عملية التقيم ذاتها ، أو لتوسيع أفاقها وفق منطق مغاير للمنطق السبي ، وأقرب ما يكون لطبيعة المنطق الجبلي . وعلاوة على ذلك يربط هوكس^(٨٧) الكناية بمسألة التتابع التاريخي والزمني Diachronic ، وهو الأمر الذي يمسها بشيء من الآنية والعرضية ، على حين تكأ الاستعارة في هذا المجال عن الارتباط بذلك التتابع ؛ لأنها تنهض على التزامن Synchronic الذي يمنحها قدراً كبيراً من الديمومة والثبات . ومن هنا يمكن تمثيل هذا التعارض في الرسم التالي :



المس ، وقد أثار بالفعل بعض الجدل ، لأن التشبيه يبدو للوهلة الأولى قريباً من محور الكناية ، وينطوي في بعض الحالات على كثير من العناصر الاقتراعية . ولهذا السبب جعله نورثروب فرأي يقضي الاستعارة لا رديتها ، في مرضى مناقشتها الضافية للتناظر التي تغرق الأسطورة عن النص الواقعي . إذ يرى فرأي أن « الواقعية ، أو فن مشابهة الواقع ، تطرح استجابة تنطوي على تساؤل لـ فـواه : إلى أي مدى يشبه هذا الذي نقرأه ما نعرفه ؟ وعندها يشبه للكوب المعروف : تكون بإزاء فن التشبيه المسهب الملن أو للضمير . ولأن الواقعية هي فن التشبيه الضمير ، فإن الأسطورة هي فن الحيوية الاستعارية المضمرة . . . فـي الأسطورة نرى المبادئ البنائية للآداب معزولة ومستقلة بذاتها ، أما في الواقعية ، فإننا نرى المبادئ البنائية نفسها — وليس مبادئ شبيهة بها — وقد اندمجت في سياق من المقبولية أو الإمكان »^(٨٨) . ويتضمن هذا التعارض ، الذي يقيمه فرأي بين الاستعارة والتشبيه ، نقاشاً أساسياً قريباً من ذلك الذي ينشأ به باكيسون ، في معارضة الثنائية بين الكناية والاستعارة ؛ إذ يربط فرأي التشبيه بعرضية المشابهة وأينتها ، التي تحتاج قرأتها البنائية إلى مرجع خارجي ، يبرهن على مصداقيتها ، على حين يقيم علاقة بين الاستعارة ومسألة تأكيد الهوية ، التي يصل اعتدائها بنفسها إلى حد اكتسافها في ذاتها وبذاتها ، وشتان بين أسلوب مجازي يتمثل مع المشابهة العرضية الموقوتة ، ويحتاج إلى برهان من خارجه ، وآخر يقيم عاله في أرض تأكيد الهوية ، ويتمتع عاروة على ذلك باستقلاله الذاتي المنطق

لكن روبرت سكولز يرى أن التشبيه قسم ثنائي من أقسام الاستعارة ؛ لأنه « كما تنطوي الكناية على صيغ مجازية ثانوية ، مثل المجاز المرسل ، فإنه يمكن تقسيم الاستعارة كذلك إلى أقسام ، تنطوي على التشبيه وغيره من الصيغ المجازية القائمة على التناظر »^(٨٩) . ومع أني أميل إلى رأي سكولز ، فلا بد من تبرير هذا الميل عن طريق مناقشة رأي فرأي ، لأن فرأي ناقد كبير لا يلقى القول على عواضته كمادة الكثيرين من نقادنا المعاصرين ، ولا يمكن إنبهه بالوقوف في أنشودة الخلل في استعمال المصطلحات الأدبية ، أو الاستئناس إلى دعة الكسل ، الذي اتسم به استخدام كثير من النقاد الغربيين لمصطلح « الاستعارة » ، الذي يتمثل غالباً للإشارة إلى كل الاستعاضات التي تتضمن استبدال كلمة ، أو صورة مجازية ، بأخرى حروفية في أي سياق كان^(٩٠) . ومن الدباية نجد — مع دافيد لودج — أن استخدام فرأي لكلمة المشابهة ينطوي على قدر من الغموض ؛ « لأنها يمكن أن تشير إلى علاقة تشابه بين أشياء غير متشابهة ، أو بين خصائص مختلفة مستمدة من التجاور الذي يربط الجزئي بالكل ، أو وحدة ما بمجموعة من الوحدات »^(٩١) . ومن هنا فإن عملية التماثل التي ينطوي عليها أي تشبيه ، يمكن أن تتم على المحور السابق ، بنفس قدر إمكانية وقوعها ضمن نطاق المحور الترافقي أو الاستبدالي . ومن هنا نجد أن التشبيه يوجد على امتداد الوتر المتشدد بين الكناية والاستعارة . لكننا إذا انتقلنا من التشبيه البسيط ، إلى نطاق التشبيهات البليغة ، والتشبيهات التمثيلية ، سنجد أننا نزداد قريباً من المحور الترافقي . كما أن التشبيه مطلقاً ينهض على عملية التماثل ، أكثر مما يعتمد على العلاقات السياقية ، التي لا نتركز إقامتها منها في بعض الأحيان ؛ وهذا ما يدرجه في نطاق المحور الاستعاري . صحيح أن من السير علينا أن

حسية وبصرية وحركية ، أو للمشوية : من مجردات ومفاهيم وتصورات ، بين طرق الاستعارة ؛ مثل كونها حيوانين من الحيوانات الثلجية ، يتسمان بالبرقة ، والرشاقة ، واتساع العينين واتكاملها ، وليونة القد وتآلود الحركة ... إلى آخر هذه الصفات . وفي هذه الاستعارة نجد أننا إذا ما أصلنا تعدد صفات كل من طرق هذه العلاقة المجازية ، ما نلبث أن نواجه ، بعد مجموعة السمات المشتركة تلك ، مجموعة أخرى من الخصائص المتباينة ، التي تفصل بين الطرفين . وهذا يعني أن الاستعارة تتكون من طرفين يتشابه في عللين مختلفين غير متطابقين ، وإن كانت بينهما منطقة مشتركة تتيح لهذين العالين التراكب ؛ ومنطقة التراكب هذه هي وحدها التي يطلق عليها اسم المجال . ولذلك يمكن تلخيص الاستعارة من هذه الناحية في الرسم التالي :



وإذا كان المجال في الاستعارة يتكون من التراكب الجزئي بين على طرفيه ، أو ما سادوهو المجال التراكب ، فإن المجال في الكتابة مجال مشترك ، يتحقق فيه التطابق الكلي بين عالمي الطرفين . ففي كتابة مثل ثعلب الضفاد ، وهي كتابة من اللغة العربية ، أو في كتابة مثل تلك التي ينطوي عليها النص القرآني « وقالوا لجلودهم ألم ثم شهدتم علينا » وهي كتابة من الفجوة كسا بقول ابن رشي (٨٨) ، (نطفي آياتها أيضا العلاقة التضمينية في المجاز المرسل) ، نجد أن تطابق العالين واضح إلى أقصى حد ، على الصورة التي يتغير معها الرسم للمثل لواقع طرق الكتابة بالنسبة للمجال ليصبح كالآتي :



ذلك لأن « الكتابة تتم فيها يبدو بالتركيز على المجال برمت » على إبراز كل المجال المشترك في طرفيه (أ) و (ب) . ونجدها كصيغة مجازية يعتمد على الكيفية التي توصل بها فكرة الكلية تلك (٨٩) . وهذا يعني أن منطق الكتابة في التعامل مع المجال ، أو الأخرى في تخليقه ، مختلف كلية عن المنطق الاستمراري من هذه الناحية كذلك .

وينطوي إدخال عنصر المجال في دراسة العلاقة بين طرق الصيغ المجازية ؛ على أهمية بالغة بالنسبة لمسألة قواعد الإحالة التي ندرسها هنا . لأنه يكشف لنا ، كما يتضح من خلال هذين الرسمين ، عن شكل هذه القواعد وعن بنيتها الأساسية ، حيث يمكننا وضع العلاقة بين النص والواقع على الصلابة بين (أ) و (ب) في الرسمين

ويكشف بياكون عن أن طبيعة التعارض بين هذين المنطقتين تتخلل معظم الأنشطة الترميزية والإشارية ، في مختلف مناحي الحياة الإنسانية ؛ لكن ما يصحنا ، هو علاقة بالخطاب الأدبي . ذلك بأن « تطور الخطاب قد يتم وفق مسارين معنيين (سيماتيين) مختلفين : فقد يؤدي موضوع إلى آخر ؛ إما عن طريق التشابه ؛ أو عن طريق الترابط والتجاور . والأسلوب الاستعاري هو الأسلوب المنسق مع المسار الأول ؛ أما الأسلوب الكتابي فهو أسلوب المسار الثاني ؛ لأننا نجد أن أكثر الصيغ الصورية تركيزا في تكثيف هذين المسارين هما : الاستعارة والكتابة . وفي الإسطرابسات المنسوبة المنسوبة بـ « الحسية » ، نجد أن أحد هذين المسارين يتعرض للإغلاق ، على حين نجد أن المسارين فاعلان معا في السلوك اللفظي السوي . لكن الملاحظة الدقيقة تكشف أن تأثير الأساق الثقافية ، والمكونات الشخصية ، والأسلوب اللفظي ، يهيم في تفصيل أحد المسارين على حساب الآخر (٩٠) . وهذا يعني أن هذا التفصيل ليس عملية فردية محض ، بقدر ما هو نتاج نهائي لعملية التفاعل المعقدة بين العقل الفردي ، ومجموعة من المؤثرات والروافد المضاعفة والمضاعفة للمناخ الحضاري (الثقافي الاجتماعي) ، الذي يمارس فيه عمله الأدبي . وهذا التفاعل هو الذي يبرر أهمية تناول مختلف التفسيرات الحضرية ، والمشاركة في تحوير الألفاظ الثقافية في ناحية ، ويفسر تمايش ، أو بالأحرى تجاور الحاسمتين المختلفتين في الواقع الأدبي العربي من ناحية أخرى . ومن هنا كانت أهمية ربط بياكون لفظة تفصيل بالأساق الثقافية والمكونات الشخصية في وقت واحد ، ليكشف عن أن عملية التفصيل تلك محكومة بظنين : أحدهما فردي ، والآخر اجتماعي . صحيح أن استخدام بياكون لاصطلاح الأساق الثقافية يفصح عن نفوره من إدخال العناصر الاجتماعية إلى ساحة هذه العملية المعقدة ، لكن الدراسة التطبيقية لواقع التفرعات التي انتابت الحاسمة الأدبية ، بالنسبة لأدبنا العربي أوحى بالنسبة لغيره من الأدب الأخرى ، تكشف عن أهمية تفسير تلك الملاحظة البياكونية الغامضة كتفسير اجتماعي وحضاري ، يحقق التوازن المرجحي بين المنصيرين الفردي والاجتماعي في التعامل مع النص الأدبي . كما أن إدخال العنصر الاجتماعي بهذا الوضوح ، لا يحد فحسب من المبالغة في دور الأهواء الفردية ، ولكنه يفسر لنا كذلك منطق النسق التاريخي لعملية التفسير .

وهناك علاقة على التعارض بين المنطقتين السببي والمجسدي ، والحدود بين السببي والاستبدالي ؛ مسألة على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة للأدب ولتفسيراته الاجتماعية على الأخص ، وهي مسألة لم يتناولها بياكون ولا غيره من النقاد ، وإن أولاهما عليه الأثر وولوجيا غاية فائقة ؛ تلك هي مسألة المجال . فقد وجد هؤلاء العلماء أن هناك تعامُلاً واضحاً واضحاً بين الكتابة والاستعارة ، من حيث علاقة طرفيه بالمجال الذي تتم في ساحة فاعلية توليد للمعنى فيها . إذ يرى سابر أن للمجال هو المنطقة الواقعة بين طرق الاستعارة اللذين يسميها بنقطة الانطلاق والغاية ؛ وهو الساحة التي يدور فيها جدل العلاقة ، ومنطقة ممارستها لفاعليتها (٩١) . فإذا أخذنا مثلاً استعارة حقيقية — كما يقول الجرجاني — مثل : رنت إلينا طية ؛ ونعني بذلك امرأة جميلة ، فإن المرة فيها هي نقطة الانطلاق (أ) والغاية (ب) ، أما المجال (م) فهو المنطقة التي تقع فيها كل الخصائص والصفات اللدية : من

التحديدات التقليدية الصارمة ، وإنما ينطبق الثنائيات المتحاوره ، والدخالة في عملية جنسية باستمرار ، كما أن تغلفه في عدد كبير من الظواهر والنشاطات المعرفية « يجعله قابلاً للتطبيق في مجالات مختلفة ، بدرجات متفاوتة من العمومية . ولأنها نظرية في تنقيب Dominance بعض الخصائص على الأخرى ، وليست نظرية لتحديد صرامة لجموعتين مختلفتين من الخصائص تستبعد كل منها الأخرى كلية »^(٩٠) ، فإنها تسمح بقدر كاف من المرونة ، يتيح لها كأربنا أن تميز مثلاً بين الشعر والنثر ، أو بين المسرح والفيلم بشكل عام ، ودون أن يعوقها هذا التمييز العام ، عن أن تجزئ كذلك داخل نطاق هذا التمييز ذاته ، بين أنواع الشعر المختلفة ، أو استراتيجيات الفيلم المتباينة . ومن هنا تتجنب طمس الخصائص والتباينات الفردية لصالح الإطارات العام ، وهو الأمر الذي تسمح به كثير من التقسيمات الأخرى . وقبل الانصراف إلى التفرقة بين الحساسيتين المختلفتين ، اللتين عرفتهما مسيرة أدبنا المعرفي الحديث ، وفق هذا التقسيم ، أود أن أقدم هنا هذا الجدول الصغير^(٩١) ، الذي يظهر هذا التباين ويخلص أهم سماته .

الاستعارة	الكتابة
نسق	صياغة
تمثيل	تجارب
اختيار	توليف
استبدال	إسقاط ونسج
منطق جدلي	منطق صوري
تركيز الهوية	عرضية المشاهدة
استقلال بنائي	اعتماد بنائي
اضطراب تجاوري	اضطراب تمثالي
عيب نسجي	عيب اختياري
تزامن	تتابع
تركيب المجال	نطاقات المجال
تخصيص	تعميم
صريح	فيلم
مونتاج	لفظة قريبة
وزن	تكثيف
اندماج	إزاحة
سريالية	تكميلية
سحر تمثالي	سحر معد
شعر	نثر
غنائية	ملحمية
رومانسية ورمزية	واقعية
أسطورة	نفس والقي

ولا أريد أن أستقن التحليل وأضيق الحساسية الجليدية في محور الاستعارة ، والحساسية السابقة عليها ، التي نجحت عمدا دهرتها بالحساسية الفنية ، في محور الكتابة ؛ لأنني سأفرد القسمين التاليين

السابقين ؛ ومن هنا يمكننا تصور وجود نوعين متميزين من قواعد الإحالة ينظران الرسميين السابقين . هذا فضلاً عن أن تناول عنصر المجال في تلك الدراسة ، يكشف عن وجود علاقة حمية بين نوع العلاقة وطبيعة تجسيدها ، على الصورة التي نستطيع معها القول بأن العلاقة تمل على مستعملها صور تحققة . فإذا كانت الكتابة تبرز فكرة الكلية ، فإنها تكون بذلك التفضي الكامل لما نفعلة الاستعارة التي ترمي أسما إلى التخصيص . وهذا يتيح لنا أن نزل هنا وظنيتين أساسيتين متميزتين ، أو نوعين مختلفين من الدوافع التي تدعونا إلى استعمال المجازات ؛ أو أوالها التصميم الذي يرتبط بالكتابة ؛ والثانية التخصيص الذي يتصل بالاستعارة^(٩٢) . ويكشف لنا هذا البعد البنيوي المهم عن جدلية ، أو بالأحرى حمية العلاقة بين الأدلة والرؤية ؛ لأن للأدلة دوافعها كما برهنت أعمال التشكيلين الروس ، ولأن منطق العلاقة ذاته هو الذي يحرك أليات الانتقاء والاستبعاد التي تتحكم في صياغة تجسدها ، على الصورة التي نستطيع معها القول بأنه لا يمكن الحرب من التعميم إذا ما كان القانون الذي يحكم العلاقة هو الكتابة ، أو نجيب التخصيص إذا ما كنا في ساحة الاستعارة ؛ لأن مجال العلاقة يفرض ولا شك كثيراً من التغيرات والعناصر الفاعلة في صور مجلاتها المتعددة .

وقد قام ياكسون بتقسيم مجموعة كبيرة من النشاطات والظواهر الثقافية ، وفقاً لهذا التمييز الجوهري بين المنطقتين الاستعارية والكتابية . ومن أبرز هذه التقسيمات ، عدله فن المسرح نشاطاً استعارياً ، أما الفيلم فنشاط كتابي ، وإن ميز في الفيلم بين أسلوب المونتاج الاستعارى وأسلوب اللفظة القرية أو اللفظة الجزئية المكبرة Close — Up ، أو الذي يتسم بالأخرى إلى المجاز المرسل . وفي الأدب وجد أن الشعر يتسم إلى المسار الاستعارى ، على حين يتسم النثر بطبيعته الكتابية ، وإن ميز في الشعر نفسه ، بين استعارية القصيدة الغنائية ، وكتائية القصيدة الملحمية . أما في مجال النثر فقد ربط الواقعية بالمنطق الكتابي ، والرمزية والرومانسية بالمنطق الاستعارى . أما بالنسبة للرسم ، فقد رأى أن التكميلية التي تتحول فيها الأشكال إلى مجموعة من المجازات المرسله كتابية ، أما السريالية التي تستبدل النسق السائد بنسق مغاير كلي ، وتلجأ إلى أسلوب التماثل والتضاد ، فإنها استعارية . وفي مجال تفسير فرويد للأحلام ، وجد أن عمليات التخصيص ، أو التكثيف ، Condensation وكذلك عمليات الإزاحة Displacement تشير إلى الجوانب الكتابية من الحلم ، أما عمليات الاندماج أو التوحيد Identification واستخدام الرمز Symbolism ، فإنها تشير إلى أبعاده الاستعارية . وكذلك الحال بالنسبة للنوعين الرئيسيين من السحر اللذين وصفهما جيمز فريرز في (الفصن الذهني) ؛ فإن أولها وهو السحر القائم على المثلية والتقليد Homeopathic Magic فإنه استعارى ؛ أما الثاني القائم على المدى والاتصال Contagious Magic فإنه كتابي . ومن خلال هذا كله ينحو ياكسون إلى البرهنة على أن هذا الانقسام الثنائي الأساسي بين الاستعارة والكتابة ، « يتسم بأهمية قصوى ، ونتائج جوهريه ، بالنسبة لكل أشكال السلوك اللغوي ، بل بالنسبة إلى مختلف تباديات السلوك الإنساني جميعها بشكل عام »^(٩٣) . وبرغم أهمية هذا التقسيم القصوى ، ينبغي ألا تتعامل معه باعتق

مطاعها ، وإنما من آليات مواجهتها مع الآخر . في هذه المواجهة مع الآخر بشكل علم ، وفي مراحل الصراع ضد الاستعمار ، وغيره من القوى الخارجية الواضحة التي يسهل تحديدها والإشارة المباشرة إليها بشكل خاص - تتميز الرؤية بقدر كبير من الصفاء ، وتبتلور الغضابا بصورة تسهم في صياغة استقطاب بين جيل الذات والآخر ؛ أي بين ركني للمكتنية الواضحين . ذلك لأن المكتنية تنطوي على ركنين أساسيين ، بينهما علاقة اقترانية واضحة ، خارجية ومباشرة ، فإذا كانت الاستعارة تنقسم - في البلاغة العربية بخاصة - إلى استعارة تصريحية ، وأخرى تخيلية ، وثالثة مكنية ، كما ينقسم التشبيه كذلك إلى تشبيه ضمني ، وآخر تلميلي ، فإن المكتنية - مثلها في ذلك مثل المجاز المرسل - أبسط من ذلك كثيرا . صحيح أن البلاغيين العرب المولعين بالتقسيمات الجزئية ، قسموا المكتنية إلى كتابة عن صفة ، وأخرى عن ذات أو موصوف ، وثالثة عن نسبة ؛ كما قسموا المجاز المرسل بحسب طبيعته الاقترانية إلى : جزئي ، وكلي ؛ وبحسب عليته إلى : مبنية ، ومسببة ؛ وبحسب مكانته إلى : عملية ، وحالية ... الخ ، إلا أن هذه التقسيمات جميعا ، لا تتناول جوهر العلاقة بين طرفي العملية المجازية ، أو التغيرات التي تنتاب أحدهما ، أو حتى الاختلافات الكيفية في تجليها ، كما هو الحال في تقسيمات الاستعارة والتشبيه ، وإنما تصنف أشكالها المختلفة ذات الجوهر الواحد .

وقد أدرك البلاغيون العرب منذ مرحلة باكورة ، أن المكتنية تتم أساسا على المحور السبالي ، بمعنى أنها تتعامل مع العلاقات الاقترانية . إذ يعرفها ابن الممرز بأن « المكتنية اشتقاق الكنية ، لأنك تكفي عن الرجل الأبوّة تقول : أبو فلان ... قال المبرد وغيره : المكتنية على ثلاثة أوجه : هذا الذي ذكرته آنفا إحداها ؛ والثاني التسمية والتشبيه ... والثالث الرغبة عن اللفظ الخسيس كقول الله عز وجل : (وقالوا لجلودهم لم شهدتم علينا) فإنها فيها ذكر كتابة عن الفروج »^(٩٢) . والمعلقة الاقترانية في هذه الأنواع الثلاثة واضحة كل الوضوح ؛ كملعلة الأب بابنه ، والشئ بطلته ؛ كما أن نوعها الثالث ، مهما كانت غايته ، مجرد مجاز مرسل يشير إلى الجزء وهو يقصد الكل ؛ وهذا ما يجعل الرباط الاقتراني فيه أكثر عضوية من غيره . أما عبد القاهر الجرجاني فإن تعريفه للمكتنية ليس أساسا لفكرة العلاقة الاقترانية التي يطورها اجتراحاته النقد النثرى الحديث في هذا القرن فحسب ؛ لأنها لديه « أن يبرسد التكميل إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يبيى إلى معنى هو تاليه ، وروضة في الوجود ، فيوصى به إليه ، ويجعله دليلا عليه »^(٩٣) . وتنضج علاقة التمثيل والإرداف (أي التتابع) ، التي يشير إليها الجرجاني هنا على النطق الصوري كما يشير اسمها ، لا على المنطق الجدلي الذي لا تتجلى فيه بوضوح الطبيعة السببية للتتابع ؛ كما تنطوي على عليّة الاستبطاء الشكلية ، لا على العملية الكلية ذات الطبيعة الجدلية التي يوفقها الجرجاني على الاستعارة كما سترى فيما بعد .

ومن الواضح في هذين التعريفين العربيين ، [بل في أقدم التعريفات التي وصلتنا عن المكتنية ضمن تعريف أرسطو للمجازات] الذي يرى فيه أن المكتنية ، أو بالأحرى المجاز المرسل ، هي « نقل اسم شئ إلى شئ آخر ... فلما أن ينقل من النوع إلى الجنس ،

من هذه الدراسة لتحليل التصليل الذي يوضع كلاً من هاتين الحاسبتين في هذين المحورين . ولكني أود هنا أن أشير إلى أن تعني المعنى لوصف الحساسة الأولى بأنها قديمة ، هو نفور من أن يجلب هذا الوصف ، حتى ولو كان تاريخياً ووصفياً فحسب ، أي ظلال أو إشارات بأنه حكم قيمي على تلك الحساسة ، التي تنطوي كأي حساسة أدبية على أعمال جيدة وأخرى رديئة ، وإن كان رديتها أكثر من جيدها . كما أنه من العسير ، بل من الخطأ وصفها بالقدم لسببين : أولها أنها ما زالت حية في حاضر الأدب العربي الحديث ، بل ما انفك يحملوها يحملون ، نتيجة لكسلك الحركة النقدية العربية ، وتقاصها من القيام بدورها في إعادة فرز مسلمات الواقع الأدبي وإعادة تقويم تراتب المكائيات فيه - يحملون مكانة عالية على سلم القيمة الأدبية . وثانيها أن القول بالتغليب بدلاً من الاستبعاد ينطوي على اعتراف ضمني بأن في أعمال الحساسة الجديدة عناصر ، متفاوتة حجمها ووقراً ، من تلك الحساسة الأولى .

(١١) المكتنية بما هي أساس لقواعد الإحالة الأدبية :

ونعاه على تميز باكويسون المهم ذلك ، نجد أن قواعد الإحالة في أدب الحساسة الأولى ، التي كانت بالقطع جذبة في زمانها ، تنبض من الناحية المطلقة على ما يمكن تسميته بالأساس الكنائى . وكان هذا الأساس يرغم مباشرة النسبية ، ويدلثها الجمالية بشكل قفزة مهمة في وراء التعبير المباشر ، والمعالجات الكتابية السقيمة التي استمت بها آداب عصر الانحطاط . ألم يقرر شيخنا الجرجاني أن المكتنية أبلغ من التصريح ؟ ولكنه حدد فضل المكتنية على التصريح تحميذاً ثانياً عندما قال : « إذا جعلوا للمكتنية مزية على التصريح لم يجعلوا تلك المزية في المعنى المكتفى عنه ، ولكن في إثباته للمضى ثبت له . وذلك أن نعلم أن المعاني التي يكفي عنها لا تتغير في أنفسها ، بأن يكفي عنها بمعان سواها ، ويترك أن تذكر الألفاظ التي لها في اللغة » والسبب في أن للإثبات ، إذا كان عن طريق المكتنية ، مزية لا تكون عن طريق التصريح ، أنك إذا كتبت عن القرى بكثرة رمد القدر ، كنت قد أثبتت كثرة القرى ، وإثبات شاهدتها ، ودليلها ، وما هو غلثم على وجوبها ، وذلك لا محالة يكون أبلغ من إثباتها بنفسها »^(٩٤) . فالتفقت إذن من أدب التصريح أو التعبير المباشر ، إلى أدب ينضج على المنطق الكنائى ، تنطوي على إدخال عنصر الإثبات وبرهان العقل إلى راحة التعبير الأدبي ، وعلى اعتراف ضمني بأن القرارى الذي لعب دوراً مهماً في تغيير الحساسة الأدبية في بدايات القرن الماضي ، ما عاد قائماً بالتصريح ، الذي يفترض منه التسليم السلبى بكل ما يقدم له ، ولكنه يحتاج إلى نوع آخر من التعبير الأدبي . كما تشير دراسة تلور أو تخلق أجنحة الواضحات والتقاليد الأدبية الجديدة في أدب تلك المرحلة إلى وحي الكتاب ويمدح الأشكال الأدبية الجديدة منهم بخاصة ، بأنهم يسهمون في وضع قواعد مغايرة لعملية تلقى القراء لأصنامهم .

وقد كان هذا التثخير في منطق التعبير الأدبي ، وقواعد تلقئه معاً مستقفاً إلى حد كبير مع طبيعة وضوح الرؤى ، التي تسم بها مراحل بطورة الهوية القومية التي تتبع فيها كل تسلاوات الذات عن نفسها ، لا من صراحتها مع ذاتها ، أو معصافاتها بسبب قصور إمكاناتها عن بلوغ

قواعد الإحالة ترجمة (لم أقول اختزال ؟) الحالات إلى حركات ، حيث يمر من العار أو الحجل مثلاً بانحناء الجسم ، وطريقة الحركة ، وانكسار العين ، واتساع الصوت ، ونزول الجلد ، أو عن الحرف بحركات الملح ، وانحناء اللون ، وسرعة النبض ، وانبهار النفس . واتساع حلقى العينين ، ولزقاع الصوت . . . الخ . ومن هنا نجد برك أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الاستراتيجيات الكتابية ، والمقولات التي تعتمد عليها الفلسفات السلوكية التي تغتزل الحالة إلى سلسلة من السلوكيات المرتبطة بها .

وهذا الاختزال نفسه هو الذى سيكلف بنا إلى ساحة التمثيل . فأرتباط مجموعة من السلوكيات الحركية المبنية بحالة تجريدية ما ، هو الذى يجعل آيا من تلك السلوكيات مثلاً للحالة ، عن طريق نبذة الجزء من الكل في علاقة المجاز المرسل . فالحالة أشمل وأعم من أى من هذه الجزئيات أو السلوكيات التي تتصلب عند حدوثها ، والانتكاس بالجزئى هنا يطمح إلى جلب الكل دون حاجة إلى التعامل مع تعقيداته المركبة . ألا نجد هذا المبدأ ثلثاً لا في الأدب وحده ، وإنما في غنظ أشكال التمثيل السياسى (التلبى) ، والعلمى ، والاجتماعى (العيانت) ، والفلسفى (يمكن أن نذكر هنا فلسفة لا ينتز عن الواحدية Monadology) وغيرها ؟ ومن هنا يرى برك أن هناك علاقة نموذجية Relationship of Convertibility بين معنى الاختزال والتمثيل ؛ بمعنى أن كل ما يمكن أن تتحول إلى الأخرى لأنها في الواقع تطوى عليها ، وبخاصة إذا أخذنا في الحسبان تعقيدات عملية التمثيل الأدبية ؛ إذ لا يقتصر فيها التمثيل على المحسوسات وحدها ، وإنما يجاوز إلى المجردات والمخالفات ؛ فنجد أن أنماط ما من العلاقات في داخل النص تمثل العلاقات المشابهة لما في خارجه بطريقة مجازية ، « بل إن العمل الأدبى الجيد ينظر بشكل ما على آليات علاقة المجاز المرسل في داخل بنيتنا ذاتها ، لأن بداية العمل تطوى على نهايته ، كما أن النهاية تلخص بدايته ، والأجزاء بالتالى ترتبط سبباً أو نمائياً » (١٠٠) ، وهذا ما يجلب منطق الكتابة إلى العملية كلها . فعملية التمثيل إذن تطوى على علاقة تابعة ، لكن هذه العلاقة التابعة لا تنجها من أنشطة الاختزال ، بل تحكم قبضته عليها ، وما إن تلتف آليات الاختزال إلى الساحة ، حتى يكف التمثيل عن أن يكون مثلاً .

والواقع أن قضية التمثيل التي تنبض على تلك الصيغة المجازية قد حظيت بكثير من الغشاش ، سواء في تطبيقاتها السياسية أو العلمية أو الاجتماعية ، ولكنها لم تناقش على نطاق واسع في ساحة الأدب . فقد ثار جدل واسع حول مدى تمثيل المتنوع السياسى ، ناهيك أن لم غير نايى ، لمن يترب عنهم ، ومن على الاعتماد على نتائج البحث العلمية ، وضوابط اختيار العيانت ، ولكنها لم تدرس بعد بالتفصيل الكافى مدى حقيقة تمثيل النص الأدبى ، الذى ظلما قبل أو غير ذلك ، كثيراً ، بدءاً من الواقع الاجتماعى حتى حركة التاريخ . وإذا ما بدأنا بالنصوص الواقعية التقليلية التي تنبض حركاتها بالواقع على أساس كتابى ، سنجد أن هذه النصوص لا تطرح نفسها علينا بوصفها استمرارات ، ولكن بوصفها كتابات ومجازات مرسله ؛ ليس بوصفها نموذجاً للواقع ، وإنما بوصفها جزءاً مثلاً له ؛ إنها تريد أن تقول إن الحياة الإنسانية هي مثل هذا . . . والظلية هنا تطوى على علاقة

أو من الجنس إلى النوع (١٠١) ، أن الكتابة هي - بالدرجة الأولى - علاقة قبل أى شيء آخر . وهذا الجانب فيها (أى كونها علاقة) هو الذى يمتدنا ، لأننا نسمى إلى استيعاب دور هذه العلاقة في توليد المعنى من ناحية ، وفي تحديد دور طرفيها في عمليتي الإبداع والتلقى من ناحية أخرى ، ولأن الكتابة وغيرها من الصيغ المجازية المختلفة هي أولاً وقبل أى شيء ، علاقات « تنتم بعملية التعامل بين طرفيها أكثر من اهتمامها بمتانته » (١٠٢) . ولذلك اهتم بها كثيرون من نقاد الأدب والفلسفة وعلماء الأنثروبولوجيا وغيرها من الدراسات الإنسانية . فقد أشار ليفى ستراوس إلى أن الكتابة بوصفها علاقة اقتترانية « تتصل بتربيت الأحداث ، بينما تتعلق الاستعمارة بنسق البناء » (١٠٣) ، أى بجوهر العملية البنوية ذاتها ، وتتأخر أنساقها الأساسية الفاعلة على الكشف عما هو جوهرى وراء مختلف التبدلات العرضية . أما كيث برك فقد ربطها ، في أحد استقصاءاته الفلسفية المهمة التي سعى فيها إلى اكتشاف الدوافع المؤدية لاستخدام مختلف الصيغ المجازية ، بعملية الاختزال أو التلخيص Reduction ، كما ربط رديفها المجاز المرسل بالتمثيل Representation Prospective في الوقت الذى ربط فيه الاستمارة بالنظور وديفها المقارة بالجدل Dialectic (١٠٤) . ولأن هذه الصيغ المجازية الأربع علاقات في أساسها ، فإنها تطوى عنده على عمليات ، يقترح ، عمل الصعيد الفلسفى والمعرفى ، الاستعمارية منها بالمعالمات التي تلتها ، ليس فحسب لأن أى علاقة تطوى فلسفياً على عملية ، حركية كانت أو ثابتة ، ولكن أيضاً لأن تعرف هذه العملية هو بمثابة استكشاف لدوافعها ودلالاتها . وستتبيّن هنا عند عمليتي الاختزال والتمثيل ، اللتين تتدرجان تحت محور الكتابة ، على أن تعود فيما بعد إلى العمليتين الأخريين عند تناولنا للاستمارة .

وينبع الربط بين الكتابة والاختزال من تضمين الكتابة ، بشائلي وموقفاً ، الرغبة في أسر العلاقة التي تلتها في إطار طبيعى ، يؤدى إلى اختزال العوالم المعقدة في صور أبسط . « فالاستراتيجية الأساسية في الكتابة هي الإفصاح عن الأشياء والحالات المتروية وغير المجسدة بصياغات مادية ملموسة ومبسطة . كالإشارة إلى القلب مثلاً ، بدلا من العواطف والافعال » (١٠٥) التي تضطرم فيه ، مستعينة من المحتوى بالرواء الذى يجتره ، دهن المتحرك بالثابت . ويشير برك في هذا المصمار إلى أننا لو تبينا دلالات القدرات المتعلقة بالمجردات تبعا تاريخياً سنجد أنها جميعاً ذات طبيعة كتابية تنحو إلى تطهير المتحرك وتثبيتته ، وذلك لأننا نغفر في كلمة مثل العاطفة Emotion بوصفها متصلة أساساً بمنطقة الوعى الضمير ، مع أنها في الأساس طالعة من كلمة Motion التي تعنى الحركة ، وهي نفسها العلاقة بين عطف العربية بدلالاتها الحركية العاطفة . وإذا كانت العلاقة التاريخية بين الكلمة ودلالاتها الكتابية المنفردة تشير إلى البعد التعلقى في تطور الدلالة ، والتعلق بوجوه منجم العلاقة الكتابية ، فإننا نستطيع أن نطرح هذه الفكرة بنقلها إلى مجال آخر هو قواعد الإحالة الأدبية . فإذا كان تحويل الحركة إلى حال هو مسار الانتقال كتابياً من الجنس إلى التجريدى ، فإن المسار للعكس له في الأدب ، وهو الانتقال من التجريد إلى التجسيد ؛ أى أن تحويل الحالة إلى حركة ملموسة Dramatization هو الاستراتيجية الرئيسية لقواعد الإحالة الكتابية . ومن هنا نكر في الأدب الذى ينبض على هذا النوع من

اقتران ، وليس عل علاقة مشابهة . ذلك لأن هؤلاء الكتب يوهونها بأن قصصهم جزء ، أو كانت جزءاً من التاريخ الواقعي الذي انقطعت منه والتي نعى إلى تمثيله . وحتى يزيد اقتراب المسألة من المحور الكنتي ، نجد أن هذا النوع من القص غالباً ما يوصف بأنه شرعية من الحياة . ومع ذلك فإن هذه العبارة التي تشير إلى النص الواقعي بوصفه مجازاً مرسلها في حد ذاتها استعارية . ولكننا نعرف أنه ليس باستعارة النص الواقعي أن يصير نفسه في حدود أحداث مقطعة من الواقع - كما قد يحدث حين تقطع شريحة من الجبن لتكشف عن تكوينها ونسيجها - دون أن يؤدي هذا الانقطاع إلى تحويل هذا الواقع ، لسبب بسيط هو أن أداته ليست الواقع نفسه ، وإنما مجموعة من الإشارات ^(١٠٦) .

وتفصنا هذه الملاحظة الأخيرة أمام أولى المشكلات الرئيسية التي تنتشر في أساس تصوير الناطق الكنتي كلها . إذ نفترض هذه التصور أن ثمة قدراً من الانقسام بين اللغة وعالم المعنى . أو أن اللغة كأنها خلقت بمزول من العالم ليصير بها الإنسان عن الأشياء ، بالرغم من أن الدراسات اللغوية الحديثة قد برهنت على أنه ليس ثمة تطور للغة من البدائية إلى التعقيد ، فاللغات القديمة تسم بالفقر نفسه من التكامل والتعقيد الذي تصف به اللغات الحديثة ؛ فليس ثمة تاريخ تطوري للغة ^(١٠٧) ، لأن اللغة بما هي نظام إشاري لا بد من استعمالها حتى يمكن استعمالها ^(١٠٨) . هذا فضلاً عن أنه لا يمكن عد اللغة أداة تنمية أو جالية للفكر ؛ فالإنسان لا يوجد وجوداً سابقاً عل اللغة ، لا بوصفه فصيلة من فصائل المملكة الحيوانية أو حتى بما هو فرد ؛ إذ إن نمل عل حالة واحدة كان فيها الإنسان متفصلاً من اللغة ، ثم خلقها بعد ذلك حتى يتمكن من التعبير بما عاى بمش في نفسه . فاللغة هي التي تصرخ لنسا تعريف الإنسان ، وليس العكس ^(١٠٩) . وهذا يعنى أن من المستحيل علينا أن نفصل إدراك الإنسان لذاته ، أو للأشياء من حوله ، عن اللغة بما هي نسق متكامل . فليس ثمة وجود للأشياء بالنسبة للإنسان ، أو بالأحرى إدراك الإنسان لها وتصوره عنها ، بمزول من اللغة . وهذه الحقيقة التي أبرزها بارت في مقالته المهم وكتب : فعل لازم ، والتي خلص منها إلى استحالة الفصل بين الذات الكتابية وفعل الكتابة ، تتناقض جلياً مع الأساس النظري والفلسفي لنظرية المحاكاة ، التي تسرى في أفوار قواعد الإحالة الكتابية ، والتي نفترض أن ثمة انفصالاً بين اللغة والعالم ، بين الكاتب والكتابة ؛ بين الكتابة والواقع تبعاً لذلك .

أما ثالثة تلك المشكلات فهي مشكلة زمانية Temporality تلك التصور ، وهي مشكلة وثيقة الصلة بهنهما الانفصالي ذاك للغة . فالزمن اللغوي Temps Linguistique كما برهنت دراسات بيولوجيست اللسانية ^(١١٠) يختلف عن الزمن التاريخي ، أو زمن التقويم Temps Chronique . لكن العلاقة الكتابية تفرض توحيدها ، كما نجد الزمن اللغوي من حركته Dynamism ترتبطه بالثبات Static المفترض بين طرق العلاقة الاقترانية . ذلك لأن العلاقة الاقترانية نفسها ، هي أحد مصادر توليد المعنى الأسليفي في النص الأدبي ، الذي تقوم قواعد إحالته عل أساس كنتي . وما إن تقسم عرى هذه العلاقة الاقترانية بالزمن مرة أو بالمسافة الجغرافية مرة أخرى - من خلال ترجمة العمل إلى لغة أخرى ، أو قراءته من منظور واقع آخر

وغيره لأخرى - حتى يصيب الخلل مصدر توليد المعنى ذاته ؛ لأن هذا الانقسام يولد قطعة معرفية أساسية بين النص ومكونات الشفرة الضرورية لفهمه . ولا يمكن التفاني عن تلك القطعة المعرفية ؛ لأن الواقع المتغير يبقاع معايير لتغير اللغة [ومن ثم تغير دلالاتها في النص ؛ لأن اللغة تتغير ببقاعاً أيضاً من تغير الواقع والأشكال الأدبية] ^(١١١) ، كما يقول جولمان إن يحل في هذه العلاقة الاقترانية للكتابة الأعلى في سلم تراتب المكتبات ، فهو للمعنى على الأصل . ومن هنا فإن دوزة في توليد المعنى ، في إطار تلك العلاقة التي تنطوي عل مجموعة من القواعد الواضحة شبه المقتنة ، هو الدور الحاكم أو الرئيسي في التأثير ؛ لأن عملية الإزاحة التي تتم في نطاق تلك الصيغة المجازية تنحصر للتراتب الهرمي ، حيث يحمل عنصر مكان عنصر آخر أكثر منه عومية ، أو أشد منه خصوصية . . . ولهم هنا أن بين المتصيرين علاقة ترتب هرمية ^(١١٢) تتحكم في انبثاق المعنى من تلك العلاقة .

وهناك بالإضافة إلى هذا كله إشكالية أساسية أخرى ، وهي أن النص الكنتي يبرح ، فعل التصير وقابله ، لأن تفسيره ما يلبث أن يحوله إلى استعارة شاملة . ولكنه لا يستطيع أن يبرح . هذا الفعل إلى ما لا نهاية ^(١١٣) ، لأن من المحتم عليه أن ينتهي بما هو نص ؛ ومن هنا فإذا كان للتد أن يسمى إلى استعماله ، أو صياغة بعض الأحكام أو الرؤى عنه ، فإن عليه أن يحوله في نهاية المطاف إلى استعارة . والواقع أن قيمة النص الكنتي الواقعي ، الذي يبدو أنه ينقض جوهر الفكرة الأدبية ذاتها ، تكمن في تلك المفارقة التي يبيديا بإزاء تحويله إلى استعارة عامة ما ؛ ومقولة التعميم تلك هي التي تبه قيمته الأدبية في نهاية المطاف . . . فليس من الطبيعي أن تنطوي الرسالة التي يمكن فك شفرتها بسهولة عل أي قيمة . وللشكل الاستعاري أساليب الخاصة في جعل عملية التصير صعبة وجعلها مثيرة ، بالرغم من أنه يتسم أساساً بالبلى إلى طرح نفسه بشغف طلباً للتفسير ، وإدراك القصر بوفرة احتمالاته التفسيرية . وعلى العكس من ذلك فإن النص الكنتي يفرقنا في وفرة مادته التفصيلية ، التي تسعى إلى توحيدها في بنية معنوية واحدة . وفضلاً عن ذلك علينا أن نتذكر دائماً أننا لسنا بصدد مناقشة العناصر المميزة بين شكلين من أشكال التعبير اللغوي يستبعد أحدهما الآخر ، ولكننا بصدد مناقشة فروق تنهض عل عناصر التغليب . فالنص الاستعاري لا يمكن أن يتجنب الاستمرارية الكتابية كلية إذا قبض له أن يكون مفهوماً عل الإطلاق . وبالتالي لا يستطيع النص الكنتي استبعاد كل العناصر والإشارات التي تنصيص التصير الاستعاري ^(١١٤) .

ولابد أن نرقق في نهاية الأمر ، بين انطلاق النص من أساس كنتي بالنسبة لقواعد الإحالة التي ينطوي عليها ، واستخدامه ، في استراتيجيات الكتابة وغيرها من الأدوات النصية ، بعض الاستعارات أو الصيغ المجازية التي تقوم بدور أو أدوار جزئية في النص . فمن المتوقع في النص المكتوب في نطاق الأساس الكنتي أن يستعمل الكاتب غياً بعض الأدوات الاستعارية ، وأن يتجصع تلك الاستعارات للسيطرة السبائية ؛ إما عن طريق الإسهاب في التأكيد بالتفصيلات الحرفية للسباق عل نحو يشاورها بما تقوم الرمز ، أو عن طريق عقد تناظرات مستقاة من المجال السيميائي المعنوي ومرتبطة

الإنجليزية ، التي خرجت من إهابها معظم استقصاءات مدرسة النقد الجديد الأمريكية في هذا الوقت ، وإنما عاد لترجم لنا فن الشعر هوراس ، ولبيتي (الأدب الإنجليزي الحديث) مقولات النقد الاجتماعية التي كانت تعود بتبسيطها وأليتها إلى القرن الماضي على أحسن تقدير . ولا ينبغي في هذا المجال ، التوقف بإزاء المحاكات التي تزعم نقله تلك الأفكار عن كريستوفر كودويل ، أو غيره من القناد الإنجليز في هذا الوقت ، لأنني أعتقد أنه حتى لو لم يكن له سوى فضل الترجمة فإن تلك الترجمة لا تخفى هي الأخرى عفواً ، لأنها إلى حد كبير بنت الجمهور الذي تقدم إليه ، إذ يرغب القاري العادي في أن يجد في المترجمات التجارب والأفكار التي يستطيع أن يستجيب معها في أدب الأصل وعلى المترجم الذي يطمح إلى أن تقرأ مترجماته أن يعمل على أشياء هذه الرغبة (١١٣) ، وهذا ما يذكّرنا بمقولة جوته الشهيرة بأن أي ثقافة لا تترجم إلا ما كانت على وشك أن تندفع . ولم يشذ لويس عوض عن تلك القاعدة في بعثه الأمريكية الثانية ، التي عاد منها في أوائل الخمسينيات ، لا ليقدم لنا أعمال نورثروب فراي المهمة ، أو يطرّح على وقفا الأدب بعض استقصاءات مدرسة النقد الجديد الأمريكية الشائعة ، وإنما ليواصل استكمال المسار الذي اختطه لنفسه عقب بعثته الأولى .

وهذا هو ما حدث بالنسبة لمحمد مندور كذلك ، فتمهّد لاثبات على أنه قد تعرف في أيام الطلب في فرنسا جانباً من كشوف فرديناند دي سوسير اللغوية الباهرة ، والتي كان لها دور بارز في تغيير قواعد فهمنا لآليات التعبير اللغوي ، ومن ثم في ظهور عدد من تيارات النقد الإشاري (السيميولوجي) والبنوي . بل إن مندورا قد اعترف في بعض كتاباته اللاحقة عقب عودته إلى مصر بتأيمه تلك الكشوف السورية البارزة (١١٤) ، عند تناوله نظرية عبد القاهر الجرجاني النقدية . ولكنه مع ذلك عندما كتب عن اللغة لم يفد من هذه الآراء السورية المضيئة ، وحين ترجم عن الفرنسية لم يترجم لها أعمال دي سوسير ، ولم يقدم لنا أيّاً من استقصاءات النقد الفرنسي الجديدة النصف الأول من هذا القرن ، وإنما ترجم دوهاميل ولانسون . وطبق في دراسته منهجاً نقدياً طالما من كتابات تين وسانت ييف في القرن التاسع عشر . ولا يفترق هنا أن اعترف بأن ممارسات مندور وعروض تشكل برغم صحة تلك الملاحظة خطوة مهمة في مسيرة النقد الأدبي تأيمت جهود سابقتها منذ طه حسين ومعاوية محمد نوح حتى حمدي أبو السعود ، ولكن الفجوة بين ما عدوا به وما كان سائداً في الواقع النقدي الذي نقلا عنه هي التي تشير إلى وثاقة العلاقة بين الحسبية الأدبية السائدة والمقتربات النقدية المطروحة للتعامل مع نصوصها . فليس من قبيل المصادفة أن تنكرر الظاهرة نفسها مع نقاديين من أروى نقاد تلك المرحلة . لم أقول تلك الحسبية ، وأن يرافق تقديمها للمقتربات الاجتماعية في تناول الأدب يزود ما يمكن نسميته بالرواية الاجتماعية ، والأفصوصة الاجتماعية ، والفصائد التي تولد الموضوع الاجتماعي أهمية ملحوظة . وأن يتوافق هذا كله مع تبلور الاستقطابات الاجتماعية في الواقع السياسي والاجتماعي لتلك المرحلة .

فإذا كان هناك تناظر ملحوظ بين مختلف تيارات الواقع الاجتماعي والسياسي والمجاري ، وغضف صور التعبير الأدبي والنقدي التضمينية

بالسياق أيضاً ، كما قد يتسم كذلك بالليل إلى استخدام التشبيه بدلا من الاستعارة ، عندما ينجح النص إلى عقد علاقات بين التشابهات (١١٥) . ولنتأمل الآن بعد هذا الحديث المفصل عن بعض سمات قواعد الإحالة الكنتية ، وعن أساسها النظري والفلسفي ، إلى الحديث عن بعض تجليات تلك القواعد في الأعمال الأدبية العربية التي تنتمي إلى المرحلة الأولى في أدبنا الحديث .

(١٢) الأساس الكنتي لأدب الحسبية الأولى :

فهذه العلاقة الكنتية ، بتصنيفاتها اللاغية المتعددة ، وبمناطقها الصورية ، وطبيعتها الاقترافية ، وإشكالياتها اللغوية ، والرمائية ، والاقترافية ، والتأويلية وغيرها من إشكاليات قواعد الترتيب الهرمي ، هي التي تتحكم في صياغة قواعد الإحالة التي تنهض عليها الحسبية الأدبية الأولى في أدبنا العربي الحديث . ومع أن العلاقة الكنتية كما رأينا ، علاقة على درجة كبيرة من التبسيط ، ولا أقول البساطة ، إلى الحد الذي حدا بيكيسون إلى التحويم قرب القول بإخراجها كلية من نطاق الأدب ، وعندها سمة من سمات النص غير الأدبي ، فإن معظم النماذج الأولى ، وكثيراً من النماذج المتأخرة من أدبنا الحديث ، ما زالت محصورة في نطاق تلك العلاقة الكنتية . ولا يمكن فصل هذه الحقيقة عن سيادة المقتربات النقدية التي تفصل بين شكل العمل الفني وعثره ، لدى معظم ناقدّي هذه الأعمال ، بالرغم من ظهور مجموعة كبيرة من المقتربات النقدية المناهضة في الغرب منذ العشرينيات من هذا القرن . وذلك لأن قواعد الإحالة التي تنطوي عليها الأعمال الفنية ما تلبث أن تفرض منقطعاً على النقد الذي يتعامل معها ، فلا يستطيع هو كذلك أن يفلت من إسارها ، كما أن آلية العلاقة التبسيطية بين رمكي النقديّة هي التي أسفرت عن آليات نقدية مشابهة بين الشكل والمضمون . ومن هنا فإنه ليس من قبيل المصادفة ألا نعرف المناهج النقدية الجديدة ، إلا بعد تبلور الحسبية الجديدة بمنطقها الاستعماري ، بالرغم من وجود هذه المناهج جميعاً على الساحة النقدية الغربية منذ العشرينيات ، لأن سيطرة نوع معين من قواعد الإحالة ، يسهم في تجميش الأنواع الأخرى ، وإزاحتها بعيداً عن مركز الاهتمام ، بل يعرقل كذلك مقدرة الواقع الأدبي على استيعابها أو الإفادة منها . أليس مصير أصال عادل كامل القصصية في واقع حياتنا الأدبية تجسيدا لهذا التجميش ؟ برغم أهمية هذه الأعمال التي كانت سابقة لعصرها ، وبخاصة قصصه « ضباب ورماد » وروايته « ملهم الأكبر » (١١٦) .

فالرعي بالاتّباط الوثيق بين نوعية قواعد الإحالة السائدة في الأعمال الأدبية ونوعية المقتربات النقدية الشائعة في التعامل مع تلك الأعمال هو الذي يجعل لنا نغز استخدام معظم نقادنا لمجموعة معينة من المناهج النقدية دون غيرها . وسأخسر في هذا المجال مثيلين فحسب . فقد عاد كل من محمد مندور ولويس عوض من بعثتهما في أوروبا قبيل الحرب العالمية الثانية وفي أعقابها ، ومع هذا أعرض كل منهما ، بوعي أو بدون وعي ، عن أهم الإنجازات النقدية التي بلورتها الحركة النقدية الغربية إبان مدة دراستهما في الغرب . فقد عاد لويس عوض من بعثته الإنجليزية الأولى ، لا ليقدم لنا ألويند أوريتشاردز أو ليفينز أو غيرهم من النقاد الذين غيرت كتاباتهم صورة النقد

يناقش الآن روايات نجيب محفوظ الاجتماعية التي أثارت احتمالا نقديا ملحوظا إبان ظهورها ؟ ومن يقرأ الآن رواياته التي أثارت جدلا واسعا في الستينيات ، من (اللص والكلاب) وحتى (الرباب) ، والتي كتبت عنها في حينها مشرقات الدراسات والمراجعات ؟ ولا أريد أن أقول من الذي يدرس مثل هذه الأعمال ، خارج إطار دلالاتها التاريخية ؟ ناهيك عن أن نجد من يقدم قراءة جديدة لها ، تكشف عن قدرتها على التعامل مع وقتنا الذي تغير بصورة جذرية ، بعد عقد واحد من كتابتها ؟ أليست عرضية مثل هذه النصوص الأدبية هي السر في إصرار نجيب محفوظ مثلا ، على مواصلة تكرار كشوفه وتجربته ، برغم تعثر الكثير من أعماله الأخيرة ؟ أليست هي أيضا وراء إعادة كتابته للكثير من أعماله السابقة بصيغيات جديدة ، ليقيه المفسر أن تغير الواقع ، يقتضي إجراء بعض التغييرات على التركيبة القصصية القديمة ، لرأب صدوع علاقتها بالواقع الجديد ؟

والواقع أن هذه ظاهرة متوقعة تروى من طبيعة النص الذي ينضج حل هذا الأساس الكتابي . إن هذا النص يفرض على كتابه إجراء تحويرات مستمرة على التركيبة النصية لتتماشى مع تغيرات التركيبة الواقعية . فالكثافة تكون إما عن ذات أو صفة أو نسبة ، وإذا كانت الذوات تتسم بالاستقرار النسبي ، فإن الصفات والنسب سرعة التحول . وأظن نصوص المحاسبة الأولى الكتابية ، لا تقدم كتاباتها عن ذوات ، وإنما عن صفات أو نسب ، وهذا ما يجعلها نصوصا قصيرة العصر ، قليلة الحداثة ، وحتى يتضح مثال نجيب محفوظ ونصوصه الكتابية ، فإن علينا وضع علامته وعمله بلزاة علمياته كاتب آخر وعمله من الجبل نفسه تقريبا ، وهو يحيى حتى ، ولا أريد أن أكرر هنا ذكر مثال عادل كامل ، لتوقع المكر من الكتابة . فيحيى حتى ، الذي تميز معظم أعماله القصصية إلى المورد الاستعاري ، لم يجد نفسه مضطرا ، كتجيب محفوظ إلى تكرار كشوفه وتجربته ، لأن هذه الكشوف والتجارب لا تزال قادرة على الفعالية خارج إطار اللحظة الزمنية التي صدرت عنها ؛ كما أنها ، على العكس من معظم التجارب للمحفوظة ، غير قابلة للتكرار . ذلك لأن من الممكن تكرار الكتابة إلى ما لا نهاية بسبب طبيعتها الآلية ، واقتربا من منطقة الكليشة ؛ أما الاستمرار فإن تلقاها نابع من تجربتها ، ولذلك فإن تكرارها يتسلحها . ولهذا فإن من المتوقع أن تشير أعمال يحيى حتى المزيد من الاهتمام النقدي ، كليا تحورت التقنيات النقدية من إطار المنطق الكتابي ، وعلمياته الآلية ، على حين يتناقص الاهتمام بأعمال محفوظ وغيرها من النصوص التي تبني هذا المنطق .

وليس هذا التوقع من قبيل التنبؤات الجزافية ، ولكنه من باب الاستغراء النقدي لظاهرة الأدبية . فالتص الأبي الذي لا يطرح نفسه بوصفه استعمالا كلية حوله الوضع الإنساني ، أو حول بعد من أبعاده ، والذي لا تتطور بهات الداخلية على استغلاله الذاتي ، وعلى الكثير من الإشارات التي تؤسس مكانته في الواقع ، بوصفه استعمالا كلية عنه ، وليس بوصفه صورة جزئية مثلك له أو لبطيئة منه . هذا النص لا يستطيع أن يصمد أمام صرامة أدوات التحليل النقدي الحديثة ؛ وعلى استمطاع أن يصمد ، بلادة ، أمام إيقاع التغير السريع في الواقع الذي تعامل معه ؟ وحتى نتبين من استغلال هذه المنفعة ، علينا أن نتعرف ، بلادة ، طبيعة تكون معنى الرسالة اللغوية ، ومن

للمع حساسية هذه المرحلة الأدبية المتغيرة ، وإذا كانت هناك علاقة واضحة بين آليات تلك المحاسبة وتركيبية الواقع الذي سادت فيه ، ووقائع العالم الذي صدرت عنه ، فإن هناك أيضا تناظرا آخر بين آليات المحاسبة السائدة ، وعلاقة الكتاب بالعالم الذي يكتبونه . فقد أدى وجود درجة واضحة من الانفصال بين تكوين الكاتب الاجتماعي والواقع المعاني الذي يصير عنه إلى تبني هذا الأساس الكتابي الذي ينطوي هو الآخر على قدر واضح من الانفصال بين طرفي مكونيه من ناحية ، وعلى إحياء بالتوجه بينهما بلغي ولو شكليا أثر تلك الفجوة من ناحية أخرى ، ذلك لأن خروج كتاب تلك المحاسبة الأوائل من شرائع اجتماعية مغيرة لتلك التي يكتبونها ، أو يعطشون إلى التعبير عن رؤاها ، أدى إلى وجود فجوة بين الخبرة المعيشية والخبرة المعبر عنها ، تناظرها فجوة مماثلة بين الخبرة المكتوبة والعالم . ومن يستعرض على نصوص الشرائع الاجتماعية التي خرج من إحيائها رواد الفن القصصي في مصر . ثم كتاب المحاسبة التي بلور ملامحها من جلاء بعدم ، بدءا من محمد حسين هيكل وعمود تيمور وعمود طاهر لاشين حتى توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف السباعي وغيرهم ، سيجد أن معظم هؤلاء الكتاب يتنوعون إلى الشرائع العليا والوسائط من المجتمع (وهذه الظاهرة أسبيلها الاجتماعية والاقتصادية بالتأكيد) ومن هنا فإن خبرتهم بالحيلة في الشرائع الأولى من ذلك خبرة مسماحة على أصغر تقدير . لكن حرصهم على توسيع نطاق العالم الاجتماعي في داخل نصوصهم دفعهم إلى التعبير عن واقع كانت خبرتهم في محدودة على أحسن الفروض . ومن هنا كانت تلك التغيرات التي تمت إلى تم كتابتها إلى هذا الجانب الكتابي ، الذي تحقق الكتابة فيه وما تعوضها يومهم (من حيث نواحي إحيائها إلى الواقع) بمعرفة الواقع الحميمية إلى حد الزعم بأنها جزء منه .

فالتص الأبي الذي لا يستطيع أن يحقق درجة كافية من الانفصال عن الواقع الذي صدر عنه تكفل له ، حال استعابنا لقواعد وحدته ، أن يتحول إلى استعمالا كلية ، أو صورة استعارية شاملة عن الحاضر البشري ، أو حتى عن بعد واحد من أبعاده الفكرية والمتداخلة . هذا النص يظل إلى الأبد محصورا في دائرة الكتابة ، عاجزا عن الانفصال عن الأطر المرجعية التي صدر عنها ، ومن ثم عن تأسيس استقلاله الذي يمكنه من الفاعلية في الواقع بلغي المطلق لهذه الكلمة ، أي في أكثر من واقع متعين ، وفي خارج حدود أية اللحظة وعرضيتها . وهذا هو الحال مع معظم نصوص المحاسبة الأدبية الأولى تلك . صحيح أن النص الذي يقدم علاقة كتابية مع الواقع الذي صدر عنه ، يستطيع بفعل هذه العلاقة أن يثير بعض القضايا الرامطة فيه ، أو أن يدفعنا إلى الاهتمام بمناقشة بعد من أبعاده ، ولكن ما إن يتغير الطرف الذي صدر عنه هذا العمل ، والتغير من شيم الواقع ، حتى يفقد النص الكثير من أهميته ، ولا تبقى له سوى الأهمية التاريخية ، أو بالأحرى التاريخية . وهذا ما يفسر مثلا نسيان الكثير من الأعمال التي أثارت جدلا واسعا في الأربعينيات أو الخمسينيات ، والستينيات ، برغم قرب العهد بها . فمن يذكر الآن - خارج فضاءات دروس تاريخ الأدب - أعمال محمود كامل القصصية ؟ أو روايات يوسف السباعي التي حظيت بجماعية واسعة قبل مرحلة قصيرة من الزمان ؟ أو أنصايب أمين يوسف غراب التي فازت بجائزة المعلولة ؟ ومن

(١٣) الاستعارة بما هي أساس لقواعد الإحالة الأدبية :

لم تحظ صحيفة بلاغية ، أو مجازية ، بالمعناية التي حظيت بها الاستعارة ، منذ فجر النقد الأدبي القرون والقرن على السواء . فقد اهتم بها أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق م) بشكل ملحوظ . في (فن الشعر) وفي (الخطابة) ، وما ، وهذا ما حدا بسيشرون (١٠٦ - ٤٣ ق م) ، وكتيبيان (٣٥ - ٩٩) إلى الاهتمام بها كذلك . كما اهتم بها معظم البلاغيين والنقاد العرب منذ الجاسط (٢٥٥ هـ) وحتى العصر الحديث ، وبرزوا فيها منذ مرحلة باكراً مجموعة مختلفة من الممارسات ، لا على أساس غايتها وعتمتها فحسب كما هو الحال في معظم التصنيفات الغربية للاستعارة^(١١٨) ، وإنما على أساس شكل الاستعارة وآليات عملها كذلك . بل لقد اكتشف الجرجاني منذ وقت مبكر انتفاء العلاقات القرآنية في الاستعارة ، ووقعها في نطاق أقرب ما يكون إلى المحور الاستبدالي في تصريفات عدد من نقاد العرب المعاصرين . فإذا ما تأملنا تعريف الجرجاني للاستعارة ، الذي يقول فيه « أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه ، وفقط من التشبيه ؛ والتشبيه قياس ، والقياس يجري فيها تسمية القلوب ، وتذكره العقول ، وتستغنى فيه الألفاظ والأشعار والأسماء والأذان »^(١١٩) ، أو أنصتنا إلى قوله فيها « اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفاً ، تدل الشواهد على أنها انحصرت به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلاً غير لازم »^(١٢٠) ، لأدركنا أن الجرجاني قد وضع منذ وقت مبكر وثيقة العلاقة بين الاستعارة والتشبيه . كما أدرك ، وهذا هو الأهم ، جريان الاستعارة في متطفلة العقل والشاعر ، لا منتقلة الوقائع والأحداث ؛ وذلك لأنه يربطها ويطلقها بطلاً بالقياس ، وهو عملية عقلية صرف . وقد وضع يده على حقيقة مهمة أخرى هي أن الاستعارة تنطوي على ما يعرفه نقاد نظرية الأدب المعاصرون باسم الإزاحة ، التي لحسا الجرجاني هنا في حديثه عن نقل اللفظ من الأصل الذي وضع له نقلاً غير لازم ؛ لأن عدم اللزوم هذا يشير إلى إزاحة العملية الاستعارية واختياريتها ، وإلى خروجها عن كثير من القواعد الحتمية الحاكمة للغة العادية في علاقاتها بدلالاتها من ناحية ، وبالأطر المرجعية التي تدبر عنها من ناحية أخرى .

وتتضح هذه المصالح المهمة للاستعارة بصورة جلية إذا ما تأملنا تعريفاً آخر للجرجاني يقول فيه « إن الاستعارة إنما هي إدهام معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء . وإذا ثبت أنها إدهام معنى الاسم للشيء ، علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق للصورة ، على غير ما وضعت له في اللغة ، ونقل لها ما وضعت له ، كلام قد تساهروا فيه ؛ لأنه إذا كانت الاستعارة إدهام معنى الاسم ، لم يكن هذا الاسم مزالاً عما وضع له ، بل مقراً عليه »^(١٢١) . إذا ما تأملنا هذا التصريف اللغوي للاستعارة ، سنجد أن الجرجاني يطور فكرة النقل غير اللازم التي قال بها في تعريفه السابق ، إلى « إدهام معنى الاسم للشيء » ، وكأنه قد يدرك استحالة نقل الاسم عن الشيء لوثاقته العلاقة بينهما . أورد أن تعبير غير اللازم لا يكشف بقدر كاف عن التعمد والتقصيد في الاستعارة ؛ وهو جانب مهم يجب لعملية تحليلها دور الوعى والاخيار . أو لعله أراد بضرورة فكرة الإزاحة بشكل أوضح ، لأن في عملية الإزاحة نفسها قدراً من التعمد ، فقال بفكرة الإدهام

ثم الرسالة الأدبية بوصفها نوعاً معقداً من الرسائل الإشارية التي تستخدم في بؤرة ملامحها نظاماً إشارياً آخر هو اللغة ، لا بد لها من التعامل مع « أثناء صياغتها لرسالتها الإشارية التميز . وقد تناول جبرميس هذه المسألة في كتابه لهم « علم الفن البصري »^(١٢٢) ، فيها يدهو بالعوالم المعنوية المصغرة Semantic Microuniverses التي تعتمد في إقامتها للمعنى على التفاعل بين غنويين : أولها هو العالم المعنوي المترك بالوعي ، والحال في المفردات اللغوية Immanent Universe والذي سادوه هنا بالعالم المعنوي (أي السمائي) المطلق ؛ وهو عالم مترع بالمعنى إلى حد الالتباس ، ينطوي على مختلف الاحتمالات المعنوية ، التي تجلبها المفردات اللغوية في صورتها الإشارية المطلقة ، بلا تباينها للتمسك بقدر ملحوظ من الإبهام ، ويعزل عن ععدادها السابقة التي تنحى إلى تليد حجب الغموض عنه . إنه عالم المصالح والمؤثرات المعنوية المتعددة ، التي تعلق بالأنطاف عبر رحلتها الاستعمالية ، واقتراعاتها التقليدية ، وإيماءاتها المتعددة . وهذا العالم الأول هو الذي ينهض عليه العالم الثالث ، وهو العالم المعنوي المتميز Manifested Universe أو المبرهن عليه بجلاء . و « ينضج هذا العالم لتسقيظ ينظم وظيفته ترتيب مفرداته في رسالة لغوية ومعنوية صا ، وفق سياق محدد ، وتتابع يطور عتوى الرسالة المعنوية المطلوبة . . وفق نسق من الترتيب الوطني والدلال »^(١٢٣) . ومن خلال التفاعل بين هذين العالمين المطلق والمتميز يطور النص الأدبي رسالته المعنوية أوالدلالة الخاصة . التي ترتبط بقواعد العالم المعنوي المطلق بلا شك ، ولكنها تخضع لقواعد نظام إشاري آخر ، وهو الأدب ، يسهم في صياغة عملها للمعنى المتعين بقدر إسهام العالم المعنوي المطلق فيه^(١٢٤) .

وإذا تأملنا جدلية هذين العالمين في الحسبان ، سنجد أن اعتماد النصوص الأدبية التي تنطلق من الأساس الكنتي على العالم للمعنى المطلق ، على صعيد اللغة وقواعد الإحالة على السواء ، أشد كثراً من اعتمادها على آليات العالم المعنوي المتعين ، وهذا ما يجعلها أقل ثراء ، من الناحيتين التأويلية والدلالية ، من تلك التي تعيل أكثر إلى الضبط الثابت في توليد عالم المعنى بها . وإذا عدنا هنا من جديد إلى المقارنة بين عالمي محفوظ ويصحي حتى من هذه الزاوية ، سنجد أن أعمال يحمي حتى برغم معاصرته لتجرب محفوظ كانت أقرب إلى الغلب الثاني الذي يعتمد توليد المعنى الأدبي في فعل التفاعل المحسب بين العالمين المعنويين : عالم اللغة الإشاري في أقصى صورده وأكثرها تعقيداً ؛ وعالم الأدب الإشاري يتقيدته الخاصة القادرة على خلق مركبات عدة لعالم المعنى في داخل النص نفسه ، بصورة تقلل كثيراً من اعتماده على الواقع الخارجي في الكشف عن مكتوباته . ومن هنا يمكن القول إن أعمال يحمي حتى كانت ، برغم انطوائها على ملامح كنائية عدة ، أقرب أعمال هذا الجيل الباكر إلى الأسس الاستعارية لقواعد الإحالة ؛ وهذا ما يفسر لنا ولعل كتب الحساسية الجديدة بها ، واضراراً عدد غير قليل منهم بأهميتها ، وبأن أعمالهم استقصاءات جديدة للعالم التي استكشفتها ، واستمدت للجماهير للتميز التي أرست قواعدها . وحتى تنصرف هذه الحقيقة بشكل أوضح ، علينا الانتقال إلى دراسة الأسس الاستعارية لقواعد الإحالة بشيء من التفصيل .

كل سمات الواقع المتماثلين بأنه باءً من كل المحاولات المباشرة لتقديم صورته ؛ وهذا هو ما يعنيه الجرجاني بقوله إنه « إذا كانت الاستعارة ادعاءً بمعنى الاسم ، لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له ، بل مقراً عليه » ؛ فإقرار اسم الشيء عليه ، هو أول شروط الاستعارة عنده ، وأبرز خصائصها . وإقرار الاسم على ما هو عليه ينطوي على مبدأ احترام شيئية هذا الشيء ؛ وهو ما يمكن ترجمته ، على مستوى العملية الإبداعية ، إلى مبدأ استقلالية كل من النص الأدبي والواقع ، وإقرار كل منهما على ما هو عليه ، وعدم الخلط بينهما ؛ أى الاعتراف بنصية النص وواقعية العالم ، لا نصية العالم وواقعية النص ؛ بمعنى الوعى بأنها يستبان إلى مجالين نوعيين متباينين كل الشاغل .

وإذا كنت قد أشرت من قبل إلى أن استقلالية النص الأدبي لا تعنى استقلاله كلية عن الأطر المرجعية التى يصدر عنها ، أو يتوجه برسائله الأدبية إلى جمهوره فى ظلها ، فأتى أود ونحن صعدنا تناول الجانب الدلائلى من الاستعارة ، أن أتقى عن فكرة الاستقلالية تلك اتهاماً شاملاً طالما لصق بها زوراً ، ونفى الكثيرين منها ؛ ألا وهو توهّم أن تناسى الأدب لاستقلاليته تلك ، يتم على أساس فهم عرى علاقته بالواقع ، أو إيهامها على أقل تقدير ، وهذا ما يؤدى من ثم إلى التنبل من قدرته على الفاعلية فى الواقع الذى يصدر عنه ، ويطمح إلى التأثير فيه . وهى فكرة أقل ما يقال فيها أنها خاطئة ، إذ تعتمد على الواقع قلب الحقيقة رأساً على عقب ؛ لأنه كلما ازدادت استقلالية الأدب كلما أضعف ذلك قدرته على التأثير . فاستقلالية النص الأدبي لا تنجز على دوره الاجتماعى ، ولا تزلزله عن الواقع ، أو تؤثر على اصطلاحه برسائله ، مهما كان تصورنا لطبيعة هذه الرسالة ، ولكنها على العكس من ذلك توسع أفق هذا التأثير ، وتعمق فائدة تلك الرسالة ؛ بل نستطيع ببساطة أن نبرهن كذلك على خطئ الزعم بأن « الأدب لا يشارك مباشرة فى الثورة لأنه نشاط يتميز باستقلاليته » ، لأن الجهد المبذول لتأكيد هذه الاستقلالية فى ممارسة الكتابة ، عمل ينطوى فى حد ذاته على ثورة جذرية ؛ ومن هنا يصبح نموذجاً للثورة السياسية المتباعدة . هذا فضلاً عن أن قراءة لاكان للثبوتية لفرويد كشفت عن وجود علاقة حميمة بين الثورة السياسية والتجديد الأدبي ، ذلك لأن خيرة الذات بالتناقضات ، وبالأزمة ، ويطرح التسؤلات المؤدية إلى ممارسات جديدة ، تعد من الأساسيات الضرورية للنضج التام ، وللتنشيد السياسى ، ولإنتاج الأعمال الأدبية الحديثة على السواء (١٢٥) . هذا فضلاً عن أن هذه الاستقلالية ، هى الشرط الضرورى الأول لإمكان قيام حوار جدى خلاق فى طرق العلاقة التى يدخل فيها النص ، سواء أكانت علاقة بالواقع أم بالفن . وفى نطاق هذه الاستقلالية المهمة لا يبدو الواقع مثلاً للمعان ، وذو حضور رازح كما هو الحال فى الكتابة ، التى لا تشتمل طرفاً بالاستقلالية نفسها التى لطرق الاستعارة ، ولكنه يتلقى دائماً بشئ من الغياب ؛ ولكنه غياب لا يقل فعالية عن الحضور ؛ لأنه من النوع الذى يصفه جاكسون ؛ « إن الغياب ينطوى على نوع من الحضور . إنه ليس عمداً ، أو نية للحضور ، ولكنه نوع آخر من الوجود . إنه الوجود فى حالته الشعرية لأنه وجود ملغى بالصمت » (١٢٦) .

فغيب أحد طرفى الاستعارة ، وهو عادة طرفها الأول الذى يدعو ريشاردز الفحوى ، لويسميه سائير نقطة الانطلاق ، وهو الإطار

الذى تحفظ لطرق الاستعارة باستقلاليته وترهف حدة تفاعلها ، من خلال خلق تلك الفجوة العميقة الثرية للمعنى المضاعفة للدلالة . وهذا ما أكدته جاكسون بعد قرون عدة من تعريف الجرجاني ذلك ، عندما فرق بين مايسميه التعبيريات شبه الاستعارة Quasi Metaphoric الناتجة عن الاضطرابات اللغوية ، أو الخيسية ، المتضاربة بالحوار الاستبدالى ، والصحيح المجازية الاستعارة المستعملة فى الأدب - فُرق بينهما بأن تلك التبدلات المرضية « لا تشكل أى تحول عملى مقصود فى المعنى » ؛ فهى مجرد استبدالات عفوية أو مرضية على المحور الاستبدالى ، يتبنى فيها المتحدث أحد أفراد مجموعة المترادفات اللغوية ، أو ما يجبل إليه أنها مترادفات دون الآخر ، أما الاستعارة الأدبية فإن هذا الاختلاف فيها لا يكون عضوياً بل قصدياً (١٢٧) .

والواقع أن هذا التحول العملى فى المعنى الناجم عن الاختلاف سر طرق الاستعارة هو أحد الخصائص الأساسية للاستعارات الأدبية . « أتأكد كثير من نفاذ الأدب لمحدثين ذلك لأن من خصائص الاستعارة الأساسية ضرورة وجود صلاقة معينة بين الفحوى Tenor والأداة Vehicle ، فلابد أن يصاحب غائلها شعور بالتباين ، وأن يتبدى إلى مجالين مختلفين من مجالات التفكير » (١٢٨) . ويؤكد لودج كذلك أهمية هذه الخاصية الأساسية ، مضيفاً إليها أنه « كلما اتسعت الفجوة - الوجودية ، والمفهومية ، والفعلية - بين محورى الاستعارة وهى جزء من السياق ، ووعائها ، أو أداتها ، ازدادت قوة الأثر المعنوى الدلائلى للاستعارة . لكن تناسى هذه المسألة سيؤدى كذلك إلى زياد الاضطرابات فى علاقات التصاور الاقتراضية بين مفردات الخطاب الكتابية ومن ثم بالنسبة لإيجام الواقع » (١٢٩) . وقبل أن يدخلنا الإيجام الواقعى إلى أقياف قواعد الإحالة الاستعارة ، علينا العودة مرة أخرى إلى تصرف الجرجاني ، حتى نشير إلى أهم ما ينطوى عليه هذا التعريف اللامع ؛ وهو تأسيس لنوع مغاير من العلاقات بين طرفى الاستعارة ، لا ينهض على آليات الارتباط المباشر بين الصيغة البلاغية ، والقيمة الدلالية التى تنطوى عليها ، أو حتى بين المكنى والمكشوف عنه ، كما هو الحال فى الكتابة ، وإنما يعتمد على منطق مغاير كلية هو منطق العملية الاستبدالية لا الاستنباطية ، وعلى قانون مغاير لهذا المنطق هو قانون الجدل لا التتابع .

وبالرغم من أن الاستعارة من أقدم الصيغ البلاغية التى اهتم بها النقاد الأدبيون ، الغربيون والعرب ، فإن الوعى بانتقال الاستعارة من صيغة بلاغية ، أو أداة نصية يستخدمها الكاتب فى بلورة أفكارهم أو إيهام رؤاهم ، إلى أساس لعلاقة النص بالعالم ، أو بالأحرى بالإطار المرجعى الذى يصدر عنه ، أمر حديث نسبياً ، يرتبط إلى حد كبير بعصر الحداثة وما بعد الحداثة ؛ وبالوعى بنزق الأواصر بين النص وإطاره المرجعى ، وانقسام العلاقة بين الكاتب والواقع الذى يصدر عنه . فالاستعارة استبدال ينهض على نوع خاص من المثالية ، التى يحفظ فيها كل من الطرفين باستقلاليته وحركيته ؛ ذلك لأن الاستعارة ليست « نقل الاسم عن الشئ » ، كما هو الحال فى الكتابة ، ولكنها إيقاظ للشئ على ما هو عليه أولاً ، ثم « ادعاء معنى الاسم للشئ » ، فوق ذلك أى إبداع معادل مغاير كلية لا يعترف بالملاقة الشرطية ، ولا حتى بالمطلق السببي . ولكنه فى خلقه لواقع جديد يلجور

دفع بعضها الآخر إلى الحلفية ، من أجل توليد الدلالات الجديدة التي يلعب فيها صانع الاستمارة وظيفتها دورا فاعلا .

وإذا اتخذنا هذا مدخلا إلى قواعد الإحالة الأدبية ، مستجد أن الحسية المحاكاة التي تنهض على الأساس الاستماري ، قد استبدلت بملاحظات المحاكاة علاقات التناظر . فالحساس المحاكائي لا يقدح إلى محاكاة الواقع ، ولكن إلى خلق واقع موازي ، تحكم علاقات بالإطار المرجعي الذي صدر عنه آليات عملية التناظر . « لى يمكننا إلقاء المزيد من الضوء على إذا ما عدنا مرة أخرى إلى حديث المرجح الملم عن الاستمارة . فالاستمارة عنده هي « أن تريد تشييه الشيء بالشئ فتدع أن تنصع بالتشبيه وتظهره ، ونجى إلى اسم المشبه به فنصيره المشبه ، ونجربه عليه »^(١٢٩) . فالقاعدة التي تحكم الاستمارة ليست المحاكاة ، كما هو الحال في الكتابة ، وإنما قاعدة التناظر أو الاستبدال . وهي قاعدة تعترف ضمينا بوجود حوار مستمر بين النص الأدبي والواقع الذي صدر عنه من ناحية ، والنص وغيره من النصوص السابقة عليه والفاعلة له وفق المستبعة عن اللغة ، من ناحية أخرى . هذا وتبني قواعد الإحالة الجديدة كذلك على الرؤية الجديدة المتغيرة للجمال ، في مقابل النظرة الثابتة له والفكرة المجسدة عنه . فالنظرة الاستمارية يعتمد على عصر الثباين ، الذي يتطور في الاستمارات من خلال تهاور الرؤى واحتكاك الدلالات ، وإسقاط المجال للمجال لإعادة صياغة الصورة الواقعية في مصطلح صراع مغايرة . ولا شك أن هذا الجدل المستمر بين التناظر والتأثير استطاع أن يحقق نفقة كيفية في بنية النص الأدبي .

ولا تكفي قواعد الإحالة الاستمارية بتأكيد استقلالية طرفها كل عن الآخر ، ولكنها تعدد للاستمارة نفسها إلى خلق فجوة عملية بين الطرفين . وهذه الفجوة المعنوية علاقة وثيقة بذلك الغموض الذي يتهمون به كثيراً من النصوص الأدبية الجديدة ، « لأن فهم الكثير من أعمال الأدب الحديث أمر بالغ الصعوبة ، والسبب الرئيسي في ذلك ناجم عن بعض الاضطرابات ، والتعريفات المعقدة ، على أي من محوري اللغة الاستبدالي أو السيميائي وليس من قبيل المبالغة القول إن بعض الكتابات الأدبية الحديثة مثل كتابات جرترود شتاين وصامويل بيكيت تطمح إلى بلوغ وضع الحسية »^(١٣٠) . لكن اتساع هذه الفجوة يؤدي ، إلى معيبد العملية الإدراكية ، إلى إرهاف عملية الإثارة العقلية ، وإزكاء حدة الاستمتاع بها ؛ « فقد أثبتت البحوث السيكولوجية والفسيولوجية على السواء وجود علاقة بين الأحداث غير المتوقعة ومستوى الإثارة ، هذا فضلا عن أن عملية التفاعل التوليدي تطرح بصورة من الصور لنزاعا عقليا ، من شأنه إرهاف حدة الإثارة قد تكون من الأمور الضرورية للتصالح مع هذا اللغز »^(١٣١) ، على الصورة التي نجد منها هنا كذا استمت الفجوة في هذا المجال ، تصاعدت حدة الإثارة . لكن هذا ليس السبب الوحيد لتأكيد تلك الفجوة ، لأن الرغبة في تأكيدها ، أو توسيع هويتها ، لها علاقة وثيقة بطبيعة الظروف المتغيرة التي يمارس فيها الكاتب الحديث عمله ؛ فقد حرمت التأثيرات الجديدة من القدرة على صياغة فكرة لها قدر نسبي من التلبث عن الواقع الذي يتعامل معه ، ليس فقط بسبب سرعة إيقاع التغير الحياتي ، التي تصطبغ بكل الأفكار المتتالية عن أوقاع وهي لما تزال في لغائف الليلاد ، ولكن كذلك بسبب استشراف النزعة الشكية ،

المرجعي بالنسبة للمحاكاة الاستمارية بين النص الأدبي والإطار المرجعي ، هو من هذا النوع من الغياب الذي يشير إليه جلداس ؛ وهو غياب لا يبغي وجود ، أو حتى فاعلية الإطار المرجعي ، ولكنه يمرر النص من التلبية له ، ويعزز استقلاليته ، ومن ثم قدرته على إدارة حوار فعال معه . لأن هذا النوع من الغياب لا يعرف جدلية الحوار فحسب ، ولكنه يؤكد وجود الطرف الغائب بأفضل طرق التأكيد وأكثرها إقناعا . فوجود الواقع من حيث هو واقع ، لا يتحقق إلا في صورته المثبتة وحدها ، أما وجوده خارج هذه الصورة المثبتة ، فلا بد أن يأخذ صيغة أخرى . وتقدم الاستمارة ، عبر هذا الغياب ، أكثر صور هذا الوجود الأخرى إقناعا ، ليس فقط لأنها تعترف بأن لكل من طرفيها خصائصه المفردة ، ولكن أيضا لأنها تعقد بين هذين الطرفين علاقة لا تقل قوة ووثوقا عن علاقة اللفظة بدلالاتها . « فالكلمة ، أو الإشارة ، هي حضور قائم على غياب ، وتطوى على معنى فحسب لأنها تميز ، وتقيم التماثلات ، وتستبعد »^(١٣٢) . ذلك لأن عملية توليد المعنى تنهض على آليات عملية التمييز وإقامة التماثلات والاستبعاد ؛ إذ تستلزم حركة عملية القهم إجراء هذه المحطات وجما ، حتى يتخلق المعنى ، لا في الفراغ ، وإنما من خلال علاقته بكل ما ليس هو ؛ أي بتناقضه التي تضفي عليه كينونته وهويته . ولهذا كله علاقة بمبادئ التفكير ، ويطبعة تدريب العقل على الاستنتاج السليم أو الاستبطان ، الذي يعتمد غالبا على تنظيم المقدرات في منظومات من المزدوجات بينها علاقات تمارض ثنائية .

فلكي ندرك مثلا أن شخصا ما ذكر ، فإن هذا يعني في الوقت نفسه أنه ليس أثنى ؛ إذ ينطوي مفهوم الذكورة فيه على استبعاد مفهوم الأنوثة عنه ، على الصورة التي يبدو معها مفهوم الذكورة نفسه ، غالبا من المعنى ما لم يتخلق عبر هذا التناقض من ضده الصريح ، لا مع توليفة من التفضييين كاختارة مثلا . لكن ما يحقق هذا الغياب المحصور الفاعل في الاستمارة أهم كثيرا من مجرد إثارة مناخ تحقيق المعنى الدلالي الإدراكي ، إذ إنه يتيح المجال أمام تزامن الخبرات والمفاهيم الكيفية المتضادة لها يسميه ما بكل أبز^(١٣٣) عملية التفاعل التوليدي Synergy أو التفاعل التآزري ، وهي عملية تضالع بين عمليتين تمتازون معا لإنتاج تأثير لا تستطيع أي منها تحقيقه بمفردها . وهذا التفاعل التوليدي هو السمة الأساسية في توليد المعاني الإدراكية في داخل الاستمارة الحسية ، التي تتميز بطبيعة الحال عما يعرف باسم الاستمارات لينة (وهي المصباح الاستمارية التي كفت من كثرة شيوعها واستعمالها عن أن تكون استمارة ، وأصبحت مصطلحا ، له بالنسبة لدلالته ما لملاقة جلتى الإشارة الفعوية بعضها بعض من حتمية وآلية ، مثل تعبيرات كك الجبل ، أو رجل المائدة ، أو قرأت شكسبير وأنت تقصد أعماله . . الخ) بجاذبها إلى عملية عقلية يتم فيها التفاعل بين مجموعة من الخبرات والمعارف للملمة والمتروقة ، وأخرى غير معروفة أو متوقفة ، بصورة تتراكب فيها هويتا المجموعتين ، وتتمازج تناقضاتها ، عبر آليات ما يدعوه الشكليون الروس بالتقديم والتأخير ، لا بمعناها التحوي القديم ، وإن كان فيه منه الشيء الكثير ، ولكن بمعناها النقدي الجديد ، حيث يشير التقديم Foregrounding إلى إبراز بعض المفصائل إلى المقدمة وإحلالها مكان الصدارة ، على حين يعني الـ Backgrounding

الصرى الحديث قبلها . وتستطيع من السمات المتصددة لكتابات الحسية الجديدة ، التي تعرفنا بعضها من قبل ، تلمس بعض ملامح اختلاف تلك الحسية عن سابقتها ، وهو اختلاف يوشك أن يشارف حدود التناقض ، لطرح الحسية الجديدة بوصفها حسية مفارقة كلية لسابقتها ، لا مكملة لها . فبدلاً من فكرة المسح الأبدي لقضايا الواقع الاجتماعي ، التي دارت في تفكير معظم كتابات الحسية السابقة ، تقدم الحسية الجديدة فكرة العالم الموزاي ، الذي يتسم بقدر من المرافقة للعالم الواقعي وقدر من المفارقة له في الآن نفسه .

فالعالم الذي يقدمه النص الجديد ليس بأي حال من الأحوال انعكاساً للعالم الواقعي ، ولكنه إبداع لعالم جديد . قد يشابه العالم الواقعي في أشياء ، ولكنه يختلف عنه في أشياء كثيرة . ورغم هذه الاختلافات ، أو بالأحرى بسببها ، يستطيع هذا العالم الموزاي أن يهرف وعينا بالعالم الواقعي ، ويعمق فهمنا له ، بصورة أعمق من كل ما استطاعت الانعكاسات الفوتوغرافية التي قمتمنا كتابات الحسية السابقة أن تحققه . ذلك لأن هذا العالم الموزاي يتسم بقدر كبير من الاستقلال والتكامل ، لأنه طرح من أفقه فكرة المعنى الكائني كلية ، واستبدل بها فكرة المنطق الداخلي للعمل ، كما طرح من فكرة اعتماد العمل على قواعد العالم الخارجي ، واستعاض عنها بالذاكرة الداخلية له . وقد ألقى هذا من ثم إلى استبدال المنطق الجليد بالمنطق الصوري . ومن هنا انتهت مع تلك الكتابات الجديدة مسألة تناول التجربة من الخارج ، لأنها استطاعت تحقيق قدر عميق من اندغام الذات في الموضوع بدلاً من انفصالها السابق عنه . فقد أدركت هذه الحسية ما اكتشفه لاكان من أن « الذات نشاط وليست شيئاً ... » وأن الذات تتج كينونتها من خلال عملية تأملها لذاتها ، وأنها عندما تتشغل بموضوع آخر خارجها ، لا تكون لها أي كينونة سوى نشاطها بوصفها مشغولة بهذا الموضوع » (١٣٩) .

وقد حققت تلك الكتابات هذا كله ، لأنها تعتمد على مجموعة جديدة من قواعد الإحالة التي ترسّس علاقة النص مع العالم على منطق الاستمارة للماير كلية للمنطق الكائني ، الذي انطوت عليه الكتابات السابقة عليها ، التي كانت بلا شك رد فعل عليها ، بالقدر نفسه الذي كانت الحسية الأولى رد فعل على النصوص القصصية التراثية السابقة عليها ، والتي عمدتها جميعاً النص العظيم (آلف ليلة وليلة) . وقد كان هذا النص بمثابة النص الأبدي الحسية الجديدة التي قامت نصوص الحسية الأولى بتمردها الأبدية عليه ؛ فقد كانت عوارلتها خلق مواضع قصصية جديدة ذات علاقة وثيقة بالواقع الاجتماعي مرتوية من رغبة قوية في طرح النص الجديد في مواجهة النص الخيالي ، الذي كرسه (آلف ليلة وليلة) من خلال إقامتها لمملكة القص في أرض الخيال المعامرة بالفاروق والمعجزات . فقد كان المعصر ولوعاً به « الموضوعية » والخيال ، شموهاً به « الحقيقة » ، ومن هنا اتسم كثير من نصوص تلك الحسية الأولى ، التي سميت تجلّوزاً بالحسية الواقعية ، (أقول تجلّوزاً لأنها اتسمت بإيفاق الواقع في أحاييل تصوراتها عنه ، والثابتة والخافضة غالباً) ، باستعمال كل شيء له علاقة بالخيال من علمها ، وبالحرص على مراعاة الدقة الحرفية في مطابقة الواقع ومضاهاة جزئيات العالم النصي به باستمرار . لكن ما بقى بعضها من أطياف الخيال ومن بقايا

وتغلغلها في نسج عملية التفكير ذاتها . وكان من الطبعي أن يتاب الشك أول ما يتاب تلك العلاقة الحلافية بين النص والعالم ؛ وذلك « لأن الخلط بين النظرة الشكية والرؤية الإنسانية عندما يحدث ، فإنه يحدث علة بالنسبة لقضية ما إذا كان النص يعني شيئاً ما في العالم الخارجي ، ويشير إليه » (١٣٩) . أم لا . خصوصاً وأن من سمات الاستمارة انتهاك حرمة العلاقات السببية ، وقسم عرى الأواصر الاقترافية ، والإجهاز على الترتعات المألوفة ، والإطاحة بالكلمات التي غير بعضها بعضاً ، بسبب العادات الاستعمالية ، والاستمارة إلى دعة الكليسيات أو الترابطات المكرورة .

ووسط المناخ المغمم بالشكوك ، وفقدان اليقين ، تصبح العلاقة الاستمارة بين النص والعالم هي العلاقة الوحيدة الممكنة . ولا تتحقق هذه العلاقة دلاليًا كما برهنت استقصاءات مفروسة براغ للمعنى في هذا المجال في نطاق العالم الدلالي للمحدد لكل من طرفي هذه العلاقة الشائكة المعقدة ، ولكن في نطاق ما يدعوه ماركوارديسكي عالم الدلالات الثانوية أو الإضافية ، وهي المنطقة الدلالية التي تتخلق معناها (سيمانبا) من جلد طرفي الاستمارة . فلماذا كانت « الاستمارة » والكتانية تشترك مع معظم الصيغ المجازية الأخرى في مبدأ رئيسي وهو أنه في نطاق كل منها يتم استبدال كلمة جديدة وغير متوقعة – تسمى أحياناً بالأداة – بكلمة أخرى في سياق معين – تعرف تقليدياً بالفقوى – فإن هاتين الصيغتين البلاغيتين تختلفان بعد ذلك في كل شيء بشكل أساسي . فلأن طرفي الاستمارة ، الثابت منها والمتحول ، يتراكان إلى حد ما ، من حيث سبيلهما إلى المعنى الإضافي الجديد ، لا من حيث ملاحقهما الدلالية التي لا يرتبط بعضها ببعض على الإطلاق كما يؤكد ماركوارديسكي . فليست الاستمارة تشبيهاً بلغة ، ولا هي صورة تثير حية وتوجهية أمام العين كما يدعوا أرسطو ؛ لأن المعنى الأساسي للكلمة المألوفة ، وذلك المعنى الجديد الذي يندلق إلى السياق بفضل الاستمارة يؤثر على الوعي بدرجة واحدة ، وفي بعض الأحيان لا يؤثر فيه على الإطلاق ، وهذا ما يؤدى إلى قدر من التشوش بسبب المعنى الإضافي الجديد » (١٣٩) . وربما كان التشوش هو السبب في صموية تين حقيقة العلاقة بين طرفي بعض الاستمارات المركبة . والعلاقة الاستمارة بين النص والعالم في آداب الحسية الجديدة من أكثر العلاقات الاستمارة تركباً ، وربما كان هذا كذلك هو السر في القول بأن الاستمارة يتم بإشكاليات الموية ، على حين يتم التشبيه بقضايا التماثل والمثابرة ، وشتان بين الاثنين ؛ ولهذا السبب فضل البلاغيون الاستمارة على التشبيه ، أو وضعوها في مكانة أرفع منه . وربما كان السبب كذلك هو انتفاء علاقة الترتاب الهرمية بين طرفي الاستمارة ، على عكس ما واجهناه في الكتانية . وكل ربما من هذه « الرغبات » وقادرة وحدها على تبرير هذا التشوش ، ولكنها لا تستطيع وحدها فك شفرته ، ومن هنا كان لابد من أخذها جميعاً في الحسبان .

(١٤) الأساس الاستماري للحسية الجديدة :

هذا الأساس الاستماري لقواعد الإحالة هو الأساس الذي تنبض عليه كتابات الحسية الجديدة . وهو كما رأينا أساساً مفاير كلية لذلك الذي اعتمدت عليه أغلب الكتابات التي سادت في واقع الأدب

فحسب ، ولكثيرهم يتوهم من حب الحاسبية إلى الحاسبية السابقة .
فحينما نتحدث عن أي من الحاسبتين ، فإننا نتكلم في الواقع عن مجموعة من الممارسات التي تتشكل من خلال عدد من الممارسات الفردية ، التي تغلوت بـها وقربا من هذا الجوهر النظري ، الذي ندعوه بالحاسبية ، والذي لا يتطور في كتابات كتب بعينه ، مثله في ذلك مثل الشخصية الفردية التي لا تتجسد في شخص واحد ، وإنما تشكل ملاحظها من مجموعة الخصائص المشتركة بين الأغلبية المثلة لها . ومن هنا فإننا إذا أردنا أن نرسم خريطة لهذه الحاسبية الجديدة ستجد أن هذه الخريطة تبدو على الشكل التالي :



وبقدر تغلوت الكتاب من حيث اقترابهم من مركز هذه الدائرة .
أوبعدهم عن هذا المركز ، نجد كذلك أن أعمال الكتاب الواحد لا تقع على المسافة نفسها من مركز هذه الدائرة ، فمثل حين يقترب بعضها من المركز ، أي من الجوهر المصفي لتلك الحاسبية الجديدة ، يقترب بعضها الآخر من الدائرة الخارجية ، أي من عالم الحاسبية الأولى . وكما كان الحال بالنسبة للحاسبية الأولى ، التي نفت معظم الكتاب الذين يشرؤ بالحاسبية الجديدة إلى ملش الحركة الأدبية التي سيطرت عليها آليات الحاسبية الكتابية ، فإن الحاسبية الجديدة تنحو هي الأخرى إلى تمحيش أعمال الكتاب الذين لا يزالون يكتوبون في تطلق الحاسبية التي جاوزتها حركة الهبة ، ومقتضيات التغير ؛ وربما يفسر ذلك سر شكوى معظم هؤلاء الكتاب من انتحار اهتمام الكتاب والنقاد على السواء بأعمالهم . وإذا كنا قد اكتشفت هنا بإرساء الأساس الجمالي لتلك الحاسبية ، فسوف نعود إلى دراسة ملاحظها الجمالية ، كما نجملت في التطبيق ، في دراسة قادمة .

الاستمارات هو الذي أنقلها من الجلف والشحوب .. وإن كانت أي كتابة قصصية تطمح إلى خلق إيهام بالواقع تنحو إلى تحكيم السياق في الاستمارة ، ومن ثم نجيم دورها في تلك التصوص . لكن الإسراف في مضاعفة الواقع في بعض هذه الأعمال الأولى ، كان من العوامل التي نفرت منها كثيراً من الكتاب ، الذين أدركوا أن طبيعة الواقع التخيرية ، وسلطة أجهزة الإعلام التي أخذت في منافسة الكتاب في الاضطلال بهذا الدور الوثائقي أو التسجيلي ، تدفعها إلى الإيعان في تجنب جادة هذا الطريق ، خصوصاً وأن التوحد بين أجهزة الإعلام وأجهزة الثقافة في معظم البلدان العربية ، جعل من الصير التميز بين تسجيل الكتاب الموضوعي ، وتزييف الجهاز الإعلامي الذي لا يمكن ، بحكم وظيفته نفسها ، تنزيهه عن الغرض . كما أن التوحيد بين مؤسسة السلطة ، وتلك الأجهزة في معظم البلدان العربية ، دفعها إلى تقديم صورة للواقع أبعد ما تكون عن الحيات والموضوعية هي كذلك .

لهذا كله كان رد فعل كتاب الحاسبية الجديدة على قواعد الحاسبية الأدبية السائدة لا يقل حدة عن رد فعل النص والواقعي ، والتقليدي على مواضع النص الخيالي والتراثي القديم . وكما كان رد الفعل الأول فرداً ومتنثراً في بدئ الأمر ، ثم ما لبث أن تبلورت ملاحظه ، وترسخت قواعده بعد ذلك ، كان هذا هو الحال بالنسبة لكتابات الحاسبية الجديدة التي بدأت هي الأخرى ردود فعل فردية نجحت الحاسبية السائدة في تهميشها ، وبخاصة في بدايات الأولى على أيدي بشر فارس ، وعادل كامل ، وبدر الدبيب ، وقضي غانم ، ثم يوسف الشارون ، وإدوار الخراط من بعدهم ، حتى جاءت مرحلة الستينيات بتناقضاتها المقدسة التي دفعت عدداً من أبرز كتاب الحاسبية الأولى ومن أروخهم مكانة في ساحاتها آنذاك ، مثل يوسف إدريس ، إلى إجراء تغيرات جذرية على استراتيجيته النصية ، كما أشرت من قبل . حتى جاء هذا الجيل الجديد من الكتاب الذي عرف باسم جيل الستينيات ، الذي بدأ في عمارة الكتابة في مناخ مغاير كلية لم يكن يسمح له ، لا بتنافسة أجهزة الإعلام في تقديمها الصورة الواقع الفوتوغرافية ، أروحي والواقعية ، بل بلقى التقليدي ، ولا بطرح الخيال كلية من أفق عائله الأول ، كما فعل كتاب الحاسبية الأولى ؛ فجاءت كتاباتهم في أغلبها مغايرة من حيث قواعد إحاطتها للكتابات السابقة عليها ، بالصورة التي أثرت مواضعها واستراتيجياتها على كتابات عدد غير قليل من الكتاب الذين رسخت أقدامهم في أرض الحاسبية الكتابية وأصبوا من أعمدتها الرئيسية كتجيب عضوظ على سبيل المثال ، وإن لم يستطع عدد غير قليل من كتاب جيل الستينيات المجيدين أن يخلص عائله كلية من بقايا المؤثرات الكتابية ، التي يفتارت أثرها على كتاب هذا الجيل من كتاب إلى آخر . وبسبب مسألة تغليب مجموعة من العناصر على الأخرى ، (والتي أشرت إليها في القسم العاشر من هذه الدراسة) ، فإن عناصر هذه الحاسبية الجديدة تتفاوت من حيث درجة نقائها من كاتب إلى آخر ، بل إن هناك عدداً من كتاب هذا الجيل يتوهم إلىه من حيث العمر وتوقيت الكتابة

المواش :

- (١) لا تتطابق تلك القواعد فحسب على المجمع الأولي الذي استقر منه تفكر أمثلة الطيفية ، ولكنها تطبق كذلك على مجتمعا العربي ، وأجمع ميثل فوكو ، (دكتور لوجيا المعرفة) :

- (٣٨) أ. ف. سكوت ، للمصطلحات الأدبية الرامة :
A. F. Scott, *Current Literary Terms*, (London, Macmillan, 1965).
- (٣٩) روجر فولر (مجمع المصطلحات النقدية الحديثة) :
Roger Fowler, *A Dictionary of Modern Critical Terms*, (London, Routledge and Kegan Paul, 1973), p. 169
- (٤٠) للزبيد من التصيلات نظري ، المرجع السابق ، ص ١٧٠ .
- (٤١) راسم ، راينولد ويلز ، (كلمات مفتاح) :
Raymond Williams, *Key Words: A Vocabulary of Culture and Society*, (London, Fontana/Croom Helm, 1976), pp. 235—38.
- (٤٢) المرجع السابق ، ص ٢٣٧ — ٢٣٨ .
- (٤٣) إيباب حسن ، ما بعد الحداثة :
Ihab Hassan, "Post Modernism", *New Literary History*, Vol. III No. 1, Autumn 1971, pp. 5—30.
- (٤٤) راسم كتاب رابري وماقراين (الحداثة) :
Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds), *Modernism 1890—1930*, (London, Penguin Books, 1976), p. 13.
- وهو من أهم الكتب من هذا الموضوع ، وقد طرح الكتاب كله بصفحات ٩٨٤ وكتابه الذين بلغ عددهم ثلاثة وعشرين كتابا كتريف لها ، أو محاولة للإحاطة يختلف جوداتها
- (٤٥) أورتيغا إي جاسيت ، للنص مقبس من المرجع السابق ، ص ٢٨ . وهو من كتبه :
- (٤٦) المرجع السابق
- (٤٧) للزبيد من التصيلات حول هذا الموضوع راسم : نشارز ريكار ، (نهاية البداية) :
Charles Renbar, *The End of Obscurity: The Trials of Lady Chatterley, Tropic of Cancer, and Fanny Hill*, (London, Andre Deutsch, 1969), pp. 528.
- (٤٨) تيري إيجلتون ، (النظرية الأدبية) :
Terry Eagleton, *The Literary Theory*, (Oxford, Basil Blackwell, 1983), p. 54.
- (٤٩) المرجع السابق ، ص ٥٩ .
- (٥٠) كينيث بيرك ، (فلسفة الشكل الأدبي) :
Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form*, (Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1973), p.1
- (٥١) جيفري سامونس ، علم الاجتماع الأدبي والتدقيق :
Jeffrey Sammons, *Literary Sociology and Practical Criticism: An Inquiry*, (Bloomington, Indiana University Press, 1977), p. 5.
- (٥٢) بير ماشرى ، (نظرية الإنتاج الأدبي) :
Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, trns. Geoffrey Wall, (London, Routledge & Kegan Paul, 1978), p. 53.
- (٥٣) المرجع السابق ، ص ١٩ .
- (٥٤) راسم سلسلة المفاصل التي نشرها يحيى حتى من مجموعة لاشين الأول (سخرية الشئ) ، في (كوكب الشرق) ، فبراير ١٩٢٧ ، وجمعا بعد ذلك في (خطرات في النقد) ، ص ٩٠ — ٣٣ ، حيث لا م لاشين على طاهر قصته و انتجار ، من تشيخوف ، كذلك مثالة معاوية محمد نور ، و طاهر لاشين القصص ، (السياسة الأسبوعية) ، ٥ يونيو ١٩٣٠ التي تناول فيها مجموعة قصود طاهر لاشين الثانية (يحيى أن) ، و لآله فيها لأنه أخذ قصصين لولاس من تشيخوف ، والثانية من مبرلك ولم يذكر المصدر .
- (٥٥) راسم البيان اللام الذي نشرته جريدة (السياسة الأسبوعية) ، ٢٨ يونيو ١٩٣٠ ، بعنوان الدعوة إلى خلق أدب قومي ، الذي وقعه ستة من كتاب هذه المدة الشبان من محمد أمين حسونة ، ومحمد زكي عبد الغفار ، ومحمد عزت موسى ، ومحمد الأسمر ، ومعاوية محمد نور ، وذكرها عيه . وكذلك المقالات الضافية التي مهدت له ونشرها مرقومو على انعقاد العام السابق على نشره في الصحيفة نفسها ، وللتألفات الحمية التي أثارتها نشر هذا البيان في الأعداد التالية من السياسة الأسبوعية .

- (٢) هي — الحسابية الجديدة : دراسة في آليات ترم الحسابية الأدبية ، مجلة (المنار) ، باريس ، عدد يونيو ، حزيران ١٩٨٥ .
- (٣) راسم حلة (الثقافة الجديدة) للقاصرية ، التي تصدر عن الثقافة الجماهيرية ، العدد الثاني ، نوفمبر ١٩٨١ .
- (٤) شهادة سعد الدين حسن ، لمرجع السابق .
- (٥) شهادة إبراهيم أصلان ، لمرجع السابق .
- (٦) شهادة محمد سليمان ، لمرجع السابق .
- (٧) شهادة حار التلي الحلو ، لمرجع السابق .
- (٨) شهادة سعيد الكفراوي ، لمرجع السابق .
- (٩) شهادة سمير التليل ، لمرجع السابق .
- (١٠) شهادة مصطفى أبو النصر ، لمرجع السابق .
- (١١) شهادة سعيد الكفراوي ، لمرجع السابق .
- (١٢) شهادة يوسف القعيد ، لمرجع السابق .
- (١٣) شهادة سعيد الكفراوي ، لمرجع السابق .
- (١٤) شهادة محمد سليمان ، لمرجع السابق .
- (١٥) شهادة مصطفى أبو النصر ، لمرجع السابق .
- (١٦) شهادة يسرى الجبلى ، لمرجع السابق .
- (١٧) شهادة شمس الدين موسى ، لمرجع السابق .
- (١٨) شهادة سمير التليل ، لمرجع السابق .
- (١٩) شهادة إبراهيم عبد المجيد ، لمرجع السابق .
- (٢٠) شهادة سمير التليل ، لمرجع السابق .
- (٢١) شهادة حلمي سالم ، لمرجع السابق .
- (٢٢) شهادة يوسف القعيد ، لمرجع السابق .
- (٢٣) راسم شهادة يوسف أبورية ، لمرجع السابق .
- (٢٤) شهادة حلمي سالم ، لمرجع السابق .
- (٢٥) شهادة حار التلي الحلو ، لمرجع السابق .
- (٢٦) شهادة سعيد الكفراوي ، لمرجع السابق .
- (٢٧) شهادة حلمي سالم ، لمرجع السابق .
- (٢٨) شهادة عبد الحكيم قسم ، لمرجع السابق .
- (٢٩) أورد هذا التعريف سعيد الكفراوي في شهادته ، بالمرجع السابق ، وهو مقول بشئ من الانتساب والتصرف من دراسة إدوار الحراط ومشتاد من ساحة القصة القصيرة في السبعينات ، التي نشرت أولا في (فصول) المجلد الثاني المجلد الرابع ، يوليو سبتمبر ١٩٨٢ . ثم نشرت بعد ذلك مقدمة لكتاب (مغارات القصة القصيرة في السبعينات) ، مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٢ . وقد أثرت الاحتفاظ بتعريف إدوار الحراط / سعيد الكفراوي كما هو ، رغم وصي باتسار الكفراوي له ، ومعهرفي بأن فهم الحراط للحسابية الجديدة أكثر تعقيدا وترابا من ذلك ، لأنه يعني هنا تسجيل كيف شاع عهد هذا المصطلح ، لا لدى العامة ، وإنما لدى جبهة الكتاب أنفسهم .
- (٣٠) راسم يحيى حتى ، (خطرات في النقد) ، القاهرة ، مكتبة المعروية ، د . ت . ص ٩ — ٣٣ ، ٥٩ — ٦٧
- (٣١) من مجموعة (أرغص لبال) ، القاهرة ، سلسلة الكتاب الذهبي ، داروروز البوسف ، ١٩٥٤ .
- (٣٢) من مجموعة (حادثة شرف) ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٥٩ .
- (٣٣) من مجموعة (لغة الألى أي) ، القاهرة ، سلسلة الكتاب الذهبي ، داروروز البوسف ، ١٩٦٦ .
- (٣٤) من مجموعة (التداغة) ، القاهرة ، سلسلة روايات الملال ، دار الملال ، ١٩٦٩
- (٣٥) من مجموعة (بيت من لحم) ، القاهرة ، عالم الكتب ١٩٧١ .
- (٣٦) كينيث بيرك (مقولة مصادرة) :
Kenneth Burke, *Counter — Statement*, (Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1968), pp. 124 — 25
- (٣٧) بيدنوكورنه ، و علم الجمال ، ترجمة تريبه الحكيم ، دمشق ، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدمشق ، ١٩٦٣ ، ص ٥ .

- (٥٦) شهادة محمود الروافق ، (الثقافة الجديدة) ، العدد للمشار إليه من قبل .
- (٥٧) شهادة إبراهيم أصلان ، للرجع السابق .
- (٥٨) شهادة سعيد القفرواني ، للرجع السابق .
- (٥٩) شهادة محمد سليمان ، للرجع السابق .
- (٦٠) شهادة إبراهيم عبد المجيد ، للرجع السابق .
- (٦١) شهادة حلمي سالم ، للرجع السابق .
- (٦٢) شهادة سمير القليل ، للرجع السابق .
- (٦٣) رضى بدوي ، للرجع السابق .
- (٦٤) شهادة حلمي سالم ، للرجع السابق .
- (٦٥) شهادة إبراهيم عبد المجيد ، للرجع السابق .
- (٦٦) شهادة حلمي سالم ، للرجع السابق .
- (٦٧) شهادة عبد الحكيم قلمس ، للرجع السابق .
- (٦٨) للرجع السابق .
- (٦٩) شهادة يوسف أبورية ، للرجع السابق .
- (٧٠) شهادة سمير القليل ، للرجع السابق .
- (٧١) شهادة يوسف أبورية ، للرجع السابق .
- (٧٢) راجع القسم الأول من كتاب دافيد لودج (أشكال الكتابة الحديثة) : David Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1977), p. 70.
- وهو الفصل الذي يقدم فيه مرساة لمرحلة النظرية النقدية بوصفها استقطاباً بين تزيين أساسييتين : نزعة « ماذا » يقدم الأدب ، يتركزها على المحتوى والرسالة ، ونزعة « كيف » ، يسمحا إلى استقصاء آليات الشكل الأدبي ، وينتهي . راجع بخاصة ص ٧٠ .
- (٧٣) للرجع السابق ، ص ٧٠ .
- (٧٤) رومان ياكسون ، « بعدل من أبعاد اللغة وخطان من الاضطراب اللغوي : الحسية : Roman Jakobson, Two Aspects of Language and Two Types of Linguistic Disturbances — Aphasia ” in Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language*, (The Hague Mouton, 1956).
- (٧٥) دافيد لودج ، للرجع المشار إليه سابقاً ، ص ٧٦ .
- (٧٦) محمد بن عبد الجبار النجدي ، (المؤلفات والمخاطبات) ، تحقيق أوثر أبري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ١٤٠ .
- (٧٧) راجع رولان بارت ، (مبادئ الإشراعية) : Roland Barthes, *Elements of Semiology*, trns. Annette Lavers & Colin Smith, (New York, Hill and Wang, 1967), p. 63.
- (٧٨) نورثروب فري ، (تشریح النقد) : Northrop Frye, *Anatomy of Criticism, Four Essays*, (Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1957) p. 136.
- (٧٩) روبرت سكوكر ، (البنائية في الأدب) : Robert Scholes, *Structuralism in Literature: An Introduction*, (New Haven, Yale University Press, 1974), p. 20.
- (٨٠) للرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (٨١) دافيد لودج ، للرجع المشار إليه سابقاً ، ص ١١٢ .
- (٨٢) للرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (٨٣) تيرينس هوكس ، (البنائية والإشراعية) : Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, (London, Methuen & Co., 1977) pp. 77-8.
- (٨٤) رومان ياكسون ، للرجع المشار إليه سابقاً ، ص ٧٦ .
- (٨٥) دافيد سايبر ، « تشریح للاستعارة » : David Sapir "The Anatomy of Metaphor" in *The Social Use of Metaphor: Essays on the Anthropology of Rhetoric*, (edit.) David Sapir & Christopher Crocker, (Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1977), pp. 6-7.
- (٨٦) راجع لما على الحسن بن رضى القفرواني ، (العمدة) ، تحقيق يحيى الدين
- عبد الحميد ، ج ١ ، القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ، ط ٣ ، ١٩٦٣ ، ص ٣١٣ .
- (٨٧) دافيد سايبر ، للرجع المشار إليه سابقاً ، ص ٧٠ .
- (٨٨) للرجع السابق ، ص ٧١ .
- (٨٩) رومان ياكسون ، للرجع المشار إليه سابقاً ، ص ٧٨ .
- (٩٠) دافيد لودج ، (أشكال الكتابة الحديثة) ، للرجع المشار إليه سابقاً ، ص ٨٠ .
- (٩١) أنفخت جزئياً في عمل هذا الجهد بل يولد مثله لدافيد لودج ، (أشكال الكتابة الحديثة) ، ص ٨١ ، وإن توسعت فيه ، وأنشأت إليه عدداً كبيراً من اللامع التي لم يوردها لودج في جدول .
- (٩٢) عبد القاهر الجرجاني ، (دلائل الإعجاز) ، تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا ، بيروت ، دار المعرفة ، ١٩٨٢ ، ص ٣١٤ .
- (٩٣) ابن رضى ، (العمدة) ، ج ١ ، ص ٣١٣ .
- (٩٤) عبد القاهر الجرجاني ، (دلائل الإعجاز) ، ص ٥٢ .
- (٩٥) وضع أرسطو كل الصور المجازية تحت ضروب واحد هو « الاستعارة » ، ولكنه عندما قسمها إلى أنواع ثلاثة اندرج الوضوح الأولان منها تحت لواء الكتابة ، وبالأحرى للجناس المرسل . راجع كتاب أرسطوطاليس (في الشعر) ، تحقيق زوجة الدكتور محمد شكرى حياو ، القاهرة ، دار الكتاب العربى ، ١٩٦٧ ، ص ١١٦ .
- وس الجيدى بالدكتور في هذا المجال أن ترجمه أب بشر من بن يونس الفاتى القديمة التي حلقها الدكتور شكرى حياو في كتابه ، ونشرها بمرارة ترجمته الحديثة ، كانت تطلق على هذه الصور المجازية اصطلاح « التثنية » ، ونشر إلى العملية المجازية نفسها باصطلاح « التثنية » ، وهذا ما يدل على مدى سكر بأن هذه الصور المجازية تطوى على عمليات قبل أي شيء آخر .
- (٩٦) كينيث بيرك (قواعد الدواعى) : Kenneth Burke, *Grammar of Motives*, (Berkeley & Los Angeles) :
- (٩٧) كلود ليفي - سترواوس ، (الطوطمية) : Claude Levi-Strauss, *Totemism*, trns. Rodney Needham, (London, Penguin Books, 1973) p. 96.
- (٩٨) كينيث بيرك (قواعد الدواعى) ، ص ٥٠٣ .
- (٩٩) للرجع السابق ، ص ٥٠٦ .
- (١٠٠) للرجع السابق ، ص ٥٠٨ .
- (١٠١) للرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (١٠٢) دافيد لودج ، (أشكال الكتابة الحديثة) ، ص ١٠٩ - ١١٠ .
- (١٠٣) رولان بارت ، « كتب فعل لازم » : Roland Barthes, "To Write: An Intransitive Verb" in *The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man*, (eds) Richard Macksey & Eugenio Donato, (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972) p. 135.
- (١٠٤) وينظر هذا على صعيد الفن أو الحكم الجمالى علم إمكانية القول بأن الفن الحديث مثلاً أكثر تطوراً من الفن البدائى ، أو أن لوحات بيكاسو أكثر تقدماً من الأعمدة الأهرمانية ؛ لأنه ما إن يدخل العمل في نطاق الفن ، حتى يبقى هذا أنه يطوى على نسق إشراعى متكامل ، وعلى لغة أو شفرة خاصة قادرة على الإضاء وفقاً لقواعد الحداثة .
- (١٠٥) رولان بارت ، « كتب فعل لازم » ، ص ١٣٥ .
- (١٠٦) للمزيد من التفصيلات راجع أسيل بييميت ، « مشكلات علم اللغة العام » :
- Emile Benveniste, *Problemes de Linguistique Générale*, (Paris, 1956).
- (١٠٧) راجع تعقيب لوسيان جولدمان على بحث تريفان تودوروف ، « ألفة والأدب » في (الحلفاء البنوي) :
- Lucien Goldmann, *Discussion, The Structuralist Controversy*, p. 147.
- (١٠٨) دافيد سايبر ، للرجع المشار إليه سابقاً ، ص ٩٢ .

- (۱۲۰) المرجع السابق ، ص ۱۲۰ .
- (۱۲۱) عبد القاهر الجرجاني . (دلائل الإحجاز) ، ص ۳۳۵ - ۳۳۶ .
- (۱۲۲) راجع رومان یاکسون ، « بعدان من اللغة وخطان من الحسنة » ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ۷۲ .
- (۱۲۳) ستيفن أولمان ، (الأسلوب في الرواية الفرنسية) : Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1957), p. 214.
- (۱۲۴) دافيد لودج ، (أشكال الكتابة الحديثة) ، ص ۱۱۲ .
- (۱۲۵) المرجع السابق ، ص ۵۸ .
- (۱۲۶) هانز جورج جادامر ، (الظواهر الفلسفية) : Hans Georg Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, trans. David Linge, (Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1976), p. 235.
- (۱۲۷) مايكل آيتر ، (الاستمارة بوصفها عملية تناهض توليدي) : Michael Apter, "Metaphor as Synergy" in *Metaphor: Problems and Perspectives*, (Sage, The Harvard Press, 1982), p. 55.
- (۱۲۸) المزيد من التفصيلات راجع مايكل آيتر ، (الاستمارة بوصفها عملية تناهض توليدي) ، المرجع السابق .
- (۱۲۹) عبد القاهر الجرجاني ، (دلائل الإحجاز) ، ص ۵۳ .
- (۱۳۰) دافيد لودج ، (أشكال الكتابة الحديثة) ، ص ۷۹ .
- (۱۳۱) مايكل آيتر ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ۶۶ .
- (۱۳۲) يوجين جودهارت ، (الأنظمة الشكلية في النقد المعاصر) : Eugen Good Heart, *The Skeptic Disposition in Contemporary Criticism*, (Princeton, Princeton University Press, 1964), p. 12.
- (۱۳۳) ف . و . جالان ، (البني التاريخية : مشروع مدرسة براغ) : F. W. Gailan, *Historic Structures: the Prague School Project*, (London, Croom Helm, 1985), pp. 91 - 2.
- (۱۳۴) متصنف جاك لاکان هذا مأخوذ من مقال : Peter Caws, "What is Structuralism?", *Puritan Review*, xxxv (1968), p. 85.
- وكذلك من كتاب دافيد لودج المشار إليه سابقا ، ص ۶۲ .
- (۱۰۹) دافيد لودج ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ۱۱۰ .
- (۱۱۰) المرجع السابق ، ص ۱۱۱ .
- (۱۱۱) المرجع السابق ، ص ۱۱۳ .
- (۱۱۲) نشر دافيد كاتل أقصصت القصة « ديد وضيء » في مجلة (المتنقذ) ، في يناير ۱۹۸۳ ، ثم نشر روايته (علم الأكبر) القاهرة ، مكتبة مصر ، ۱۹۸۸ .
- (۱۱۳) م . م . بيراز ، (دراسات نقدية مقترنة) : S. S. Prawer, *Comparative Literary Studies*, (London, Duckworth, 1973), p. 80.
- (۱۱۴) راجع إشارة محمد مندور ، إلى فريدياند دي سوسير عندما يقول : « إن مذهب عبد القاهر هو أصبح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوروبا لأينما هذه ، وهو مذهب العالم السويسري أليوت فريدياند دي سوسير الذي توفي سنة ۱۹۱۳ » ، في النقد للنهجي عند العرب ، القاهرة ، مكتبة القاهرة ، ۱۹۸۸ ، ص ۳۲۶ . ويكرر مرة أخرى الإشارة إلى مفهوم سوسير عن أن اللغة نظام من العلاقات في كتابه (في ليزان الجديد) ، القاهرة ، مكتبة نضلة مصر ، د . ت . د . ص ۱۸۵ .
- (۱۱۵) أ . ج . جرياس (علم المعنى السيمي) : A. J. Greimas, *Structuralist Semantics: An Attempt at a Method*, trans. Daniel McDowell and others, (Lincoln, University of Nebraska Press, 1938).
- (۱۱۶) المرجع السابق ، ص ۱۸۲ .
- (۱۱۷) من أبرز الذين برهنا في هذا الصدد على أن النص الأدبي يؤسس فواعده السيمائية الداخلية التي تمكن لغة النص الأدبي من إرساء قواعد شافرتها الإشارة الخاصة ، مايكل ريفاتير في كتابه : (إشارات الشعر) و (إنتاج النص) : Michael Riffaterre, *The Semiotics of Poetry and Text Production*.
- (۱۱۸) راجع كتاب كريستين بروك - روز ، (نحو الاستمارة) : Christine Brooke - Rose, *A Grammar of Metaphor*, (London Mercury Books, 1965), p. 3.
- (۱۱۹) عبد القاهر الجرجاني ، (أسرار البلاغة) ، تحقيق محمد رشيد رضا ، القاهرة ، مكتبة القاهرة ، ۱۹۷۲ ، ص ۱۱۲ .

قَصُّ الحَدَاثَةِ

تَبْيِيهُ إِبرَاهِيم

شء ما طرأ على القصة الروائية لدى كتابها المحفلين . ورعا بدأت ملامح هذا التعبير تظهر مع بداية السبعينات ، ولكن ملامح هذا القصة تحللت وترسخت في السنين الأخيرة . وقد حدث هذا التعبير من قبل في الرواية العربية . ورعا كانت بدايته - فيما أعلم - على يد عليّ هذا الاتجاه الحديث في القصة الروائية ، ونعتي حيا جريس ولوجينا وولف .

ورعا قبل أن عدوى هذا التجديد قد سرت إليّ من الغرب . كما قبل هذا ذات يوم مع ظهور الشعر الجديد عندنا . على أنه عندما يتأصل الاتجاه الجديد ويتصالح له هنيئاً الحداثة ، يصبح قبول مبدأ المعنى في تحليل الظاهرة من قبيل المألوف من البحث عن عللها وأسبابها ، فضلاً عن البحث عن كل ما اعتنى الشكل التقليدي للقصة الروائية من منغيات .

على أننا قبل أن نشرع في إبراز للتغيرات التي برزت في القصة الروائية ، نود أن نشير إلى حقيقتين أوليتين

الحقيقة الأولى . أنه ليس هناك جنس أدبي أصلي بالحياء من القصة الروائية . ويتعلق هذا القول على القصة في جميع عصوره وبكل أشكاله . فالشعر له علته الخاصة به . إنه يعبر عن رؤية مثالية في صيغة لغوية مثالية . والمسرح مكان محدود يفتح على الحياة من خلال حراس سريع متبادل . يمتد معزاه من خلال أدوات ووسائل فنية خاصة بالمسرح . وفي هذا الإطار يعيش الإنسان جزئية من الحياة بأبعادها الاجتماعية والسياسية والفكرية

أما القصة الروائية فهي الحياة العريضة المقصورة . الحياة كما نعيشها على السطح . وما يخفى وراء هذا السطح من تفاعلات مضطربة . وما نقصد بهذه المقارنة أن نفاضل بين القرون الأخيرة . فعلى من القول أن لكل فن جلالته ووظيفته . وما أردنا إلا أن نؤكد وظيفة القصة الروائية . وأن يصل بذلك إلى أن القول بأن قصة الحداثة التي خرج على عموماً القصة التقليدية . إن جاز لنا أن نستخدم هذا المصطلح القدي القديم . قد تحصل على الحياة ، قول لا أساس له من الصحة . كما سنرى فيما بعد

أما الحقيقة الثانية . فهي أنه ربما لم ينفلج النقاد بكل اتجاهاتهم ومناهجهم النقدية بالأعمال القصصية كما حدث في هذه السنين الأخيرة . فما كتب عن المسرح أو الشعر لا يفتأ بالنسبة لما كتب عن الأعمال القصصية . قدجها وحيداً . وقد حاولت هذه الأبحاث أن تفيد من كل العلوم الإنسانية . ونعتي هذا الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية والنفسية والفلسفية ، فضلاً عن الدراسات اللغوية الحديثة . بهدف الكشف عن إشكاليات هذا القصة . وعن كفايته اللغوية التي أصبحت تستغل إلى أقصى حد . على نحو يشهد - بله في بدء - إلى ما يمكن أن يجري عليه هذا القصة من وراء .

٩ -

ولتبدأ بعد ذلك في تلمس أهم المنغيات في القصة الروائية الحديثة . ومحاولة أن نحصرها فيما يلي :

يرفض قصص الحداثة ، كما يجري لنا أن نسميه . الشكل الروائي التقليدي وقد ألفنا أن الشكل الروائي التقليدي . في العادة . يمكن قصة تتألف من أفعال وأحداث تحدث في الزمن القصص ، شريطة أن يكون كل فعل أو

حدث قادراً على أن يدخل في علاقات محددة مع غيره من الأفعال والأحداث ، وأن يكون مبرراً في حد ذاته ، كأن يكون سبباً لمحب ، أو يكون بداية لظهور عفة في طريق البطل . أو أن يمثل نقطة تحول في الرواية وهذا ما درجنا على تسميته بمحطة القصة . وهذه المحطة هي التي تشد القارئ لأن يتابع أحداث القصة . وأن يتحرك مع حركة القصة بدفع

الأصعدة ولا وصل إلى هناك . ولا استطاع أن يقرأ السطر الأول : أما الملك القوي جئت . صرح فريد بكل القوة التي بقيت في داخله . أياها الكذاب ! وتردد داخل الجسد الصدى . الكذب ب ب ب .

هذه فقرة بحرية في قصة ، أما الملك جئت ، ليه طاهر . وسوف تعود إليها مرة أخرى عندما نتحدث عن قضية الشكل في قص الحداثة . ويمكن لأن ما بين كيم انطقت حركة الزمن للشابة فجأة في نهاية النص حتى لتصل بالقاري إلى حالة الصدمة عندما يباحث أن قراءة النص الموهو على التي وصلت في أسمى عبارات التصوف . تنقلب فجأة إلى قراءة أخرى تسحب القارئة الأولى . بل تلتفيا كلية

لقد برز التسلسل الزمني فجأة دون تعليق طاهر . ولم يبق في وسع القاري سوى أن يسترجع كل أحداث القصة ، بل أن يمين النظر في لغتها بحيث لا تفوته كلمة من كلماتها . لعله يستطيع أن يمتد بهذا التوقف المفاجيء الذي أحدثته المارقة في لغة الشق الصوفى المناسب . وتلك الإشراق الدائمية من ناحية ، ولغة الإنكار الحاد المفاجيء التي تلي ذلك مباشرة ، من ناحية أخرى^(١)

٣ -

وبمقدار ما تغير ناء الزمان والمكان ووظيفتها في قص الحداثة ، تغير مفهوم البطل ووظيفته . لقد انسحب عليه كذلك عدم الرعية في مجيده خصائص محددة ، شانه في ذلك شأن الزمان والمكان . وأصبح البطل شخصية عامة ، أو الإنسان الصورة ، أو الإنسان الشبح ، الإنسان الذي يحاول ترسيده ذاته المشتتة في أكثر من أنا ، وكأنها جماعة تصارع معاً ، أو كأنها مكان تصطدم فيه الأحداث والقرى القهرية . والشخصية القصصية ، هذا . لم يعد لها الصور الكلاسيكية من خلال تميز صوتها بين الأصوات ، أو من خلال تحكمها في جميع الأصوات عندما تجمعها حول وجهة نظر محددة . بل إن الشخصية أصبحت محصورة في اللغة ، وهي تفت متوازية وراء الكلام الذي يوحى بأن هناك من يقول ومن يشهد ، ويعان بلغة تتسم بعدم الثبات وعدم التعبد . ولم يبق بعد ذلك سوى أن نبحت عنها في الكلام المتعدد والمقاطع . وكل ما يقدمه النص القصصى من أساليب المراجعة القهرية

و: كما كان من تحصيل الحاصل أن تقول إن عصرنا لم يعد عصر تصوير البطولة المثالية ، لأن ذلك يعد من قبيل الوهم . حيث إن مشكلات الحياة . على المستوى الحظي والعملي . أصبحت تدق من أن يستطيع بطل واحد أن يتصرع عليها . حتى ولو كان طلاقاً حصصاً . وإذا كان الأمر كذلك . لم يبق للنص الروائي سوى أن يصور البطل لمسار المثير للشفقة . إما لأنه لم يعد يقوى على المقاومة . أو لأنه سيء الحظ ، إذ قدر له أن يعيش عصر التناقضات في قصته ، حيث يصعب البحث عن المثلل والأنساب

ولم يبق أمام البطل بعد ذلك سوى أن يواجه الأمور الصعاب بحس سائر ، وأن يدبر ظهره لما وهو يصطك في نفسه في نفسه

الحاج عبد الكريم كان على وشك الوصول من اسج . وأرسلت الحاجة من فورها رسولا يأتيا بمن الحظاظ الرسام الأبيض النقاش . كانت الحاجة تتألم من أسفل بأن يجدها دهن الحظاظ للمرة الثالثة . أمهل حتى من فوق وقال للحاجة : حافز . من عبي . لأجل خاطر الحاج . ونفى حتى للحاج سلامة العودة ، ونفذ ما أمرته به الحاجة فوراً ، واعتصت الرسوم

وكما تغير ناء المكان في قص الحداثة ، تغير كذلك ناء الزمن . تحرك الزمن القصصى ، فها ألقنا من قص رولان . حركة ثمانية من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل . أو حركة ارتدادية من الحاضر إلى الماضي . أو تحرك حركة متقلبة غير متسلطة . فهو في النهاية يفتق البناء المطلوب من الزمن . من حيث إنه يفتح النص على الحياة . ثم يعود يفتلق داخل القصة . محققاً العلاقة بين ناء النص وناء التجربة من ناحية . وبين العالم الخارجي المقترح وعالم النص المغلق من ناحية أخرى . والزمن القصصى على هذا النحو . يعد المصير الأساسى في ربط الأعمال واستحالتها بالحياة على المستويين الكونى والوجودى معاً

وفصلاً عن هذا فإن الفعل احتمالات نشأ من امتداد الفعل بين ما كان وما سيكون . وعندما يفتح الكاتب من فعل ليس من صهه ولكنه مشلول عنه . لا ينتج الحذف الاجتماعي فحسب لهذا الفعل بل الحذف التاريخي . إذ إن لحظة الإحباط تربط الشخصية بالماضى من أجل المستقبل . وفي هذا قمة التحقق لوظيفة ناء الزمن في النص التقليدى^(٢) . على أن مثل هذا البناء الزمنى لا يصلح مع الشكل التجريدى والمفرق في الصنعة الخيالية . ولابد أن يكون للزمن عندئذ تشكيل آخر ووظيفة أخرى . فحيث إن النص الروائى لا يهدف . كما ذكرنا إلى سرد حكاية عظمية ترتبط فيها الأسباب بالأسباب . بل يهدف إلى تحقيق رحلة كشفية لعالم الذات . حيث يخطط الترانسدانتال بالتجريب . فإن الروائى يستمد . في هذه الحالة . على اللغة المكتشفة التي تنبع دلالاتها من خلال حشد من الإشراقات الدائمية . وضع متناثرة من الأزمنة المتقاطعة الموزقة . وبهذا يكون منطق الزمن متغيراً لمنطق الزمن في النص التقليدى . فإذا كنا قد ألقنا الصلة الوثيقة بين بداية النص الروائى ونهايته . فمن البداية ونهايته في قص الحداثة يشتمل تعليق القاري . وهذا التعليق يدعمه تعليق آخر طوال السرد . إذ كثيراً ما يهتد الفعل بعدم تحقق النهاية المتوقعة . ولكن الحذف يتحقق على نحو عندما يأمر النص القاري . داخل حركة المحمية بدلاً من أن يأمره داخل أضاء التطور الزمني للأحداث

« في اليوم الرابع كان يرتش حين صعد من النوم كانت شعث حشنة ولا حاول أن يمسحها بلسانه لم يستطيع أن يخرج من فـ . نهض يجمعه واركن إلى الصود عده يده وأسلك قرية الماء فخرّب كل ما بي . قال : ليكن ! . وبيتاً يستد طوره إلى الصود . تطلع بجنبه الصعير إلى ذلك الذي جاء . تطلع إلى القروش ، إلى الريشة المنصبة ، إلى العين المفتوحة إلى الصغر والغبان ، إلى الألهة والفيضان . استرجع كل السطور التي استطاع أن يقرأها وسط عبارات الكثرة التي لم يفهمها . أسقط الجمل الناقصة والكلمات المنقصة التي جمعت لديه . حاول أن يصنع نصاً مستقياً بدأ بالسطر الأول في الشهر الأول : أنا الملك جئت ولها المرأة ذعت . ولا تفرق الذين اجتمعوا حول . ولا وجدت نصي وصيداً ، اكتسلت في غمامي . ولا كنت أنت أيهى وأنا صيفيك ، أنت القور وأنا صدى القور . أتقى في ذاتي فأراك ، وأتعل بك فأراك ، فإن . بعيداً عن الآساد جئت لتكون واحداً . أنا وأنت ، الآن . ولم يبق وقت ويى الأبد . الآن أناجيك فصرغى . أقود سري بعيداً عن الأيمن لبيك ، أنتت تعرفى . أتطلع إلى فرحك الملامع الذي يربك من الساء كل شى . وأنقش على الصخر سرى إلى حزين .

« كانت عين فريد كلية . كان جوفه مريضاً . لكنه مشى بجنبه على الطلام التي لم يفهمها وترقت عند السطر الأخير في الشهر الأخير وقرأ . ولا وجدت كل حركة تنك بلهتها وجدنت في فرحك أنت المتصهى

« وجد فريد صموية في أن يمشى حتى الحظاظ الآخر . كان يستند إلى

٤ -

عل أننا نتعامل بعد ذلك : ما المواقع الملحة التي دفعت كتاب قصص الحداثة بشكل عام إلى الخروج على طامع القصص التقليدي ؟ وما الشكل الذي يقترحه إذن ؟

وليدة بالمزاول الأول

لم يمر عصر من المصور أحس فيه الإنسان بآلية إيراد نظام الحياة التي يعيشها كما يحدث اليوم ، فقلد أصبحت الحياة مجموعة من النظم التي تخضع كلية لمنهجية العلمية ، بحيث يبدو لكل نظام وكأنه مستقل بنفسه ومكنت بذاته . حدث هذا في الدول الصناعية الكبرى ، كما يحدث في الدول الصغرى التي تلتها وراء عاكسة الدول الكبرى في تحقيق هذه النظم ، وإلا تخلفت وتدهورت . وسواء تم التحقق الآلي لنظم الحياة تحقفاً كاملاً أو شبه كامل في بعض الدول ، أو تحقق تحقفاً ناقصاً في الدول الأخرى التي يصعب عليها اللحاق بركب التطور الآلي السريع للنظم ، إذ يبتعد عنها كلما اقتربت منه . فإن الحياة بهذه النظم أصبحت تدبر ظهرها للإنسان ومشكلاته الأطلولوجية ، إذ إنها لم تعد ترى تفسيراً لأشياءه إلا من خلال منجزات التقنية العلمية . على نحو أدى - بدون شك - إلى تقلص دور الإنسان في صنع الحياة . وعلى الرغم من ذلك ، فإن الإنسان الذي لم يسع إلى أي وقت مضى إلى تجديد علاقته المعرفية بالأشياء على نحو واضح وصرح وعصيق ، أكثر مما يفضل اليوم ، أدرك أن مغزى الحياة يقع وراء تحريم تلك التحديات العلمية ، وأن تلك الظواهر المادية التي أسفرت عن نظم الحياة الآلية ، لم تعد تحمله بما يحكمه من الإسكاف بمنزلة عدد للحياة وأبعادها الكبيرة^(١)

هذا الشعور بالإحباط الذي أصبح سمة المحاضر على المستوى العالمي ، بضاعف الإحساس به في البلاد المتخلفة التي تتزايد مشكلاتها يوماً بعد يوم . نتيجة لوقوعها في مهب العواصف العاتية التي تأتيها من الشرق أو من الغرب

وسواء كان هذا الإحساس حلياً أم عالمياً ، فإن الآسياتيه جمعاء على بعد الشفتين جاعاً ، لم تجتمع على شيء قدر ما اجتمعت اليوم على أن الإنسان والطبيعة هما اللذان يخضعان بها في النهاية . نتيجة للتقدم العلمي والتكنولوجي بدون حدود . وما ترتب عليها من مشكلات ، مها تكن الفائلة التي تعود على الإنسان من محصلات هذا التقدم

وربما نشبت هذه الحالة ما حدث إبان الثورة الصناعية في القرن الثامن عشر في أوروبا ، تلك الثورة التي دفعت الإنسان لأن يتأمل حياته في شيء من اليأس والقلق ، ثم انتفض على نفسه ولاد الطبيعة ، فكان الأجداد الرومانسي في التعبير الأدبي وغير الأدبي ، ولكن ، بقدر ما تقرب الظاهرات إحداها من الأخرى ، فإنها تتبدل ، فما معاً تتشأن ، مع غيرها من الظواهر ، عن تلك العلاقة القديمة بين الإنسان والكون ، والإنسان والحياة وهي علاقة تقوم في أنص غضاها على النشاط المعرفي بين الذات المدركة والموضوع المدرك ، في سبيل الوصول إلى حقائق الأشياء . وظل الحوار مستمر بين الذات والموضوع ، إلى أن تجدى الذات إلى ابتعاد الشكل التجليل الذي ينظم هذه العلاقة ويضعها في صيغة محددة ، سواء كان هذا الشكل التشليل لغوياً أم غير لغوي .

ولكن الظاهرات تختطفان بعد ذلك اختلافاً بيناً ، فعل حين أعلن الإنسان عن سليبه إزاء الثورة الصناعية بيهو من الواقع وأحباطه بالطبيعة واستغراقه فيها ، يرض الإنسان الماصر بهذا الغروب ، ويصر على أن يعيش حقائق الأشياء . بل إلى عصر ، من خلال صفة القصص الذي نحن بصده ،

والخطوط القديمة نهائياً . وصار الحافظ شديد اليأس ، يضوى وقد انعكس عليه شعاع شمس الأصل - ما أسير حتى أن يفلح حنيه ويضعها شكل مستمر . ونزعة مريبة كتب حتى فوق بوابة المقل بطل كوق حليل . يا داخل هذه الدار صلي على الهى الخمار . أطل لعنة القناتة الخيرة حرب الرأه حيلاً كحفة مغرور الخيلة . ورس حتى جملا ووضع فوقه هوداً عطاء ثياب متعددة زاهية الألوان . وتذكر ما يقال من الحمل النصور . ذلك الذى لا ينسى الإساءة ويضطر حتى بصاحبه من يقدم له البعاء وده . بسرعة رسم حتى غزاً وكهم فعل الحمل . ورس حيلاً تذل من حره . وقال نفسه هذا الحمل هو عى الحمل الذى رسمته في العام الفات . ولكنه استمر رسم الرجل الذى مد يده وأمسك بالجميل . والذى يقود الحمل . قصير متناهى الصالة . وظل حتى حائراً يفكر : « أيرسم لأجل نعيم الحمل ثلاث مرات أم يضع في يده بدل النعاص شيئاً قصداً ؟ »^(٢)

وجابر يريد أن يتزوج فاطمة ابنة عمه . ولكن العم يريد جعلاً مهراً فاطمة . ليحلب به البناح المسروق . ولم يكن جابر يملك الجمل . ولا يستطيع أن يملكه . ولم يعد في وسع جابرسوى أن يعيش تحقق الرغبة في ائمال المراسنة الذي كثيراً ما كان يهوى منه مصلداً بالواقع بحس

ساحر

وأفاق جابر من هولماته على ما يملأ زينيلين من الحقائق . الذى تل لا يتدفق في رتبه سهم . والورد متفرش على التنبير . والبيت من طابق واحد وصحرتين . والنسج وطب وسعهم . والصكر والقرقر والعمدة مسلحون . وحركة الدجاج بالليل تجعل . والجسم مثاقيل للاتصاق بحسم . والسرير يكون من الحديد ولا يكون من الخشب . وإلا قرضته القرضة وشبح الشيرة على حق . فى ألى يحصل جابر على غير القدرة وإن الماز إن لم يعمل . والعم عند المرسول في حاجة إلى حمل يلب به البناح المسروق من الجمل . والبيت فاطمة أجمل بنت في ديا الناس . والمثل يقول : العين مصورة واليد قصيرة . وما من نمة أمل في المصور على سمك القصب . كما أن العودة ليوت المشية مستحيلة . فالذئاب الحاملة تترصد هناك عند السالك . وحتى تفل عيون البار سيندى جابر إلى حل . أما اليوم هنا حيث يطول لسان الماء ويصغر . فتسجل مستحيل مستحيل . وحتى يطل البار البصر بألف عين . سيحلب مضارب المعبر غايته . ويسلم زلفه للصحرة المعجور القاعدة أمام القيمة . تحت التختين . لتفتش يدين مدبرين على الجلد باليرة قلدا مداحه جمل واقف له وجهه إسنى .^(٣)

وبسب هذا الحس الساخر . ولأن المأساة مع السرية أزوع من المأساة مع البكاء . فإن سقوط البطل يقابله . مع الفارقة . صعوده مع القوة وغوره على وجوده ولو بطريقة سائرة كذلك . وهذه الفارقة التي تجمع بين السمو في سخرية والتسقوط الباعث على الشفقة . تعد وسيلة فنية . ضمن وسائل أخرى في قصص الحداثة للكشف عن القيم المعكوسة في عالما المريف

وقد يبدو الخطر في هذا الإجماع في تصوير الشخصيات . في أنه قد يؤدي إلى التماثل بينها في الأعمال الروائية الخلفة . ولكن هذا التماثل ، في الحقيقة . لايس إلا بظاهرها العام . ثم تعود الشخصية تتحدد في كل عمل قصصى من خلال المجال الذي يبنى فيه هذا العمل . وأكثر من هذا فإنها تتحدد بمسوى اللغة الذى يميز دون شك كاتباً عن آخر .

ومها يكن من أمر . فإن الشخصية في قصص الحداثة أصبحت جزءاً من هندسة النص اللغوى . فهي لا تتحدد إلا باللغة ومن خلال حركة الكلام

ذراعان. ومن حوضها ساقان. يملكها أيضاً القرد و الباعة والنسائس و القفص والقورولا و جبلاية القردود ؟ قلت لنصبي . ذلك هو الآخر ، حيوان . لسبب ما ارتدى يجميلة . وعادرت لونه سريراً بام عليه . وسوف يذهب ليتبول كمتخولق مذهب . و مكان أن تراه فيه أية عين .

« وسأناقت في حيرة . وما الذي آثار ذلك الفيلسوف العاقل الحكيم المزج حتى خرج من طوره وأرسلني هذه الكلمة العائبة ليتعرف على ذلك الآخر المزيج والفصح والثير للزراية والفضلك ؟ فكرت أن كاهنة المعبد قد جعلت من أمره (الذي يدعى أنه كان عاباً فيه حين قاله . وأنه تلم عليه حين تقرر موته بالمه . والذي لا شك في أن ذلك الآخر هو الذي مذهب بكأس السم . وقضى عليه بإصبعه وجرعه له) لافنة وأضحوكة تسرت وراءه . ووقيت في داخل الصمد مثل برذا في جلسته الشهوية . تتألاً لذلك الآخر . تنطق باسمه . وتتلقى الهذايا على شرفه . وتكرس له مجده وسلطانه ؛ فتضرب أنفها في أسداس ؛ تنبأ بالحب . وتكشف الستار عن ماضي ذلك الآخر وعيوبه اللذين يصرمان بعيداً في الزمان قبلاً وبعداً وبلا نهاية »^(١١٠)

وليس التصير من انتقام الذات على نفسها بالأمر الجديد ؛ فن قدّم جهر شعارها التي يحاسبه المرير بانقسام ذاته عندما قال :

إذا ما الكأس أرعشت اليبدين صحوحت ظم تحل بيني وبين

ولكن للمشكلة في قصص الحداثة هي أن الذات عندما رفضت الواقع ، ولم تعد تجد البديل الممكن التحقق . أصبحت تعاني من اهتزاز الذات وقد انعكس هذا على نحو قوي في عتري النص وشكله ؛ فبدأ أن تحلّ الذات بالموضوع حتى ترتجبه إلى الترائستندال بعيداً عن تجربة الواقع وهذا نطل علاقة الذات بالموضوع في حالة اهتزاز دائم ، نتيجة للفرجة الكبيرة بين الترائستندال والتجريب

إذاً تسامنا عن السبب الذي يحل الكائن بسبي إلى زحزحة نفسه بعيداً عن الواقع . وأن بيني أو يلقى كل تأكيد يروح له ، فإن الجواب عن ذلك هو أن الوعي كما حاول أن يصل إلى فهم للحياة ، تنصع له أنه قد يفسد ما يتوكله إذا قيل . ومعنى هذا أن صدق الوعي أصبح مرادفاً لعدم القدرة على الإدراك بالواقع كله . فضلاً عن تفسيره ، وهذا يتأرجح الكاتب بين المحدود واللا محدود . حيث تبدو المسافات بين الكلمات فيما لم يقل ولم يفعل

« ثم قالت له . دون ابتسام . وما زالت عيناها تضحكنا : أنت أيضاً تصبح التين في حياتي . ظا أولئك أن يرتاح . وأولئك صحتها من ارتياحه . أن يفيض . سارمت تحكي له قصة : تعرف ، في حياتي أمثال وأصناف من التائين . أحلم أحياناً كأنني في سماء سيالة صافية ، تصب فيها معي تائين صغيرة لامعة . صدهوها مدهورة حلوة اللبس ، كأنها من الحزف الأزرق المصقول ، أزرق فاتح ولكنه جدي وغير خفيف ، أزرق لا يوصف من الفرح الذي فيه ، هذا الفرح الرصين المغطى القلب ، وكأنني رجعت طفلة . ألبس لبس الأطفال الذي لا مثل لرمساتهم واستعراق نبتة . بعض اللحظات محط من هذه التائين . وانغصص صوتها إلى شجن منضبط لا ييكاد يرتضخ :

« ولكن حياتي كلها هي اللبية . وأنا لا ألبس . عسارة ألا أمك محك حتى اللب . الآن على الأقل ، كما كنت بيتا . في الأول ، إمكانية هذه اللبية »^(١١١)

وقد ترتب على فقدان الإنسان الإحساس بوحدة الحياة ، أنه أصبح

على أن يكون القارىء شريكاً كاملاً في إدراك هذه الحقائق . ولأن الكائن يحس أن يومه اليوم بالرومانكية . فهو قد يعلن رفضه غا في أثناء كتاباته القصصية . وأكثر من هذا أنه يعلن رفضه للكلمة ، أيديولوجيا ، التي قد تبنيه كذلك عن أن يعيش حقائق الأشياء كما يعيشها الناس جميعاً . لا كما ترمسها صورة مفكرة

« قالت نصف راضية . نصف مفكرة . أنت يا حبيبي رومانكي بلا لمل . لا عائدة منك »

وقال : ألبس الرومانكية . »

وقال : « إن المؤرخ كان عظيماً . وكل شيء . وإن دراسة الآثار بلا شك جزء من نسج الثقافة الحى . مهما كان ذلك يبدو هامشياً . ولكنه يريد أن يعرف حقيقته . ودعا من كل الدعاوى والكلمات الضخمة والزرائة . مل حتى دعا الآن من الأيديولوجيات . صحيح أن الأيديولوجيا وراء كل شيء بمعنى ما ، أي نعم . لكن أتعى ببساطة أن أذهب إلى أصول عارية في الأشياء . ولا تقل لي إن ذلك أيضاً أيديولوجيا المهم أريد أن أعرف حقيقة . ما دور النصف المصري الآن ؟ ما سيلة هذا المؤرخ أن أمثاله بالناس ؟ لا أريد أن أقول الشعب ، أو الطبقة العاملة . . إلى آخره . حتى لا أسقط في شرك الصبح والظلال ، أتعى الناس . الناس المتحددين للتائين . وليس الناس كمفهوم وبجريرة قيمة جبرية في معادلة نظرية الناس الآن . هنا بكل اختلافاتهم وكل تشابهاهم وكل اشتياكاتهم . نحر كلنا . هل لنا دور ، ياتاس ؟ »^(١١٢)

ومعنى هذا أنه هنا تكمن صيغة الأيديولوجيا البائدة . فإن قصص الحداثة يفرغها من معناها ومهدفها . ولا يبقى هذا أن يحل فيها محلها ، فهذا كان يحدث في النص التقليدي . أما اليوم فإن القصاص يحول الفوضى إلى نظام في إطار الشكل ، فالمشكل على أي حال نظام يصرف النظر عن معناه ولكن هذا النظام الشكل يعود فيفسد الفوضى عندما يسلب الواقع شرعيته . وعندما يسلب الذات قدرتها على التغيير . ولكنه لا يفعل هذا إلا بعد أن يكون قد جمع أشباه الحياة ومتناسقاتها في حزم من الرموز والأشكال التحليلية والدلالات . وبعد أن يحل الحقائق بفرغ بعضها بعضها الآخر . أملاً في خلق عالم جديد وإنسان جديد

• •

ويمكننا الآن أن نتساءل : فم تشتمل المشكلة في قصص الحداثة ؟ ولماذا تحول القاص إلى نص أولاً وأخيراً ؟

وتشتمل المشكلة في أن عالم الواقع ليس وحده الذي أصبح غريباً عن الإنسان ، بل إن الذات نفسها أصبحت مشكلة بالنسبة لذاتها « أصبحت يتأنيث متقلبة بما فيها ، ومحرمة . تتبر في كيال كله لغة موحدة . وتوقا للحظة التبول فنهضت فجأة . لكن سررت بتكسك في اللحظة التالية . شدت المرأة إليها ، بل شدت ذلك الآخر في المرة ففوتت ورست أقصره بنيت على مهل . وثبت إلى رأسى الفكرة ، على معبد دافى باليونان القديمة ، نشئت كاللافة ميادة قمر من كستين ، ظاهياً سقراط لأسد تلاينه ، اعرف نفسك . قلت : فلننظف أمره رست أتصرف على ذلك الآخر الواقع بمقابلتي في المرة . بدا لي جامداً وبارداً ولا يتبر في أية رغبة لهرضه ، ما الذي يمكن أن أعرفه من هذه الكتلة ، الصورة الميسدة التي تحمل أفعاً ولها ، وعينين وشفتين . وتنتد على جانبي رأسها كفتان صغيرتان . ويخطئ الأبيض والكسني الغامق في شعرها اللهبش ، وتثلل من كسبها

الذى يظل متساكماً مع تنوعات المحتوى. وإذا لم يعمل الكاتب هذا، وعن الشكل، وبرز أمام لعبة اللغة

على أن الشكل لا يستجيب للتحولات الحقيقية للتجربة بصها إلى بعض فصب. بل لا بد أن يؤكد كليتها، حيث إن العكس يعنى التشتت واللاستقرارية والنسبية. ولا تحقق هذه الكلية إلا مع وضوح التجربة وثرائها، تلك التجربة التي لم تعد تتجلى في شكل أحداث وأزمنة مترابطة. بل في شكل علامات تربط التجريبي بالترانسانتالي، والمحدود بالطلق، والمجزئ بالكل، ونسبي بوصف التجربة، ذلك البصيص الذى يمكن القارئ من أن يمسك بجيوطها، ويصله يربط كل الارتباط بالغة وحركة الكلام. بهدف الكشف عن مغزاها. ويبدأ بنطق المد الجمالى لقص الحكاية، الذى يستحق له توازنه عندما يصبح الأخلاقى جالياً والجمالى أخلاقياً

على أنه لا ينبغي لنا أن نتحدث عن الشكل فحسب، بل ينبغي أن نتحدث كذلك عن البنية. وإذا اصطغنا على أن البنية هي العلاقة المتبادلة بين الوحدات، والوحدات تلك العلاقة، وانضامها حول ما يمكن أن نسميه المحطة الأساسية، فإن هذا التعريف ينطبق على قصص الحكاية، فهو ينطبق على أساس ما سميته الالتفات الشديد حول المعنى. وما يمكن أن نسميه التيارات الارتدادية، وما نسميه كذلك التصيد. ويتألف هذا من أن الكاتب يمسك بأكثر من لجام في آن واحد. فهناك دوائر صغيرة تبدو كأنها مستقلة بنفسها في إطار الدائرة الكبيرة. وفي الوقت الذى لحظت فيه كل جزئية بعمديتها، بل بلهنا، يحرص الكاتب على أن يجعلها متوازنة ومتوازنة مع الأجزاء الأخرى، ومؤدية دورها في الوقت نفسه في إطار الوحدة الكلية

ولعلنا ندرك بعد ذلك الدور الأساسى الذى تلعبه اللغة في هذا النص، وعلى الرغم مما يجرى عنه قصص الحكاية من حيلة اللغات وشكها وسيلها. فإنه يلح - من خلال الوضو الشديد بالغة وحركتها - على إقناعنا بوجودها ويجهز الحقيقة التي نحاول كشفها، وهي حقيقة مرتبطة كل الارتباط بالواقع الذى نعيشه اليوم، ولكنها لا تقوم على أساس تنقيه بحيث يحدث التبادل الإدراكى تارة من داخل النص إلى خارجه، وتارة أخرى من خارج النص إلى داخله، بل تجلج الحياة تنصهر في الشكل وعلامات الكلام وحركته

وتكاد تقرب اللغة في هذا النص من الشعر، فهي لغة إشارية في أصل مسألياتها، وهي لغة متشعبة وتفرج من المؤلف في مسأليات الربط وتكوين العلاقات. وليس هناك كلمة في هذا القصص - ونسعى بطبيعة الحال القصص الذى يقترن استخدام أدواته - تالئ اعتباطاً، لأن الكلام إنما ينطق بحالاً له خصوصيته العالمية

حقاً إن عالم هذا القصص عالم لغوى، فبالغة تنحصر حق الواقع ومأساة الإنسان فيه، وبالغة تنحصر رؤية الكاتب واهله وراء القرى المقفولة في الحياة. وقد يأتى القصص بين الحين والآخر بلغة سحرية القوة لغة بسيطة بل ساذجة، ولكن هذه اللغة التي يؤتى بها إلى سبيل القارئة، تزيد من تعقيد العملية القروية، عندما ترض هذه اللغة جنباً إلى جنب مع اللغة الشعرية الأخرى

وربما كان الوقت الآن قد حان لأن نشمل بنود كامل هذا القصص، نحاول من خلاله أن نبين، ولو في عجلة، كيف تتحقق فنية هذا القصص في إطار الشكل والبنية. ومن خلال الاستخدام الخاص للغة وغنار هنا - متصفين - رواية «الزمن الآخر»، آخر ما أنتجه إدوارد

يسترجم هذه الوحدة ويتأملها وترتب على هذا كذلك. أن الحق والحقيقة والجمال، لم تعد عناصر تترقب هدف إثبات كمال الحياة أو نفسها، بل انفصلت هذه العناصر عن مفهومها الأخلاقى أو الكونى. وأصبحت هي في حد ذاتها بديلاً للحقيقة

وكما فقد الإنسان الإحساس بوحدة الحياة، فقد الإحساس بالانضمام مع حضارته، فالحضارة لا تكون إلا إذا كانت حركة متبادلة بين اللغات والموضوع، فالحضارة وجهان: وجه ذاتي، وأخر موضوعي. وإذا كان الجانب الموضوعي لم يوجد إلا من أجل تحقيق الجانب الذاتى، فإن الجانب الذاتى، من ناحية أخرى، لا تتفصح هويته إلا إذا استرعب هذا الجانب الموضوعي وهضمه، وأضاف إليه من عنده، على نحو يساعد على الاستمرار والسمو الحضارى. فإذا تمّ العملية على هذا النحو، بين الإنسان وحضارته، انضمت الانضمام بينهما^(١٧)

وليس غريباً أن يمثل المظهر المادى للحضارة موضوع تأمل وحوار في قصص الحكاية. ويتنأى التأمل عندما توضع رصانة الإنسان وصحته، جنباً إلى حبب مع غنى الحاضر وقوسيته. وعلى الرغم من أن الاستناد من الماضى إلى الحاضر يكشف عن نفسه في شكل من الأشكال، فإن ما يحدث من شرح في مسيرة الاستناد الحضارى، يحول دون تداول الماضى في نسج الحاضر تدليلاً حقيقياً وكاملاً^(١٨)

«قال فلان: هل تعرفين أن مدته الآلاف الإصطالية كشفت من منزل لأحد الكهنة بالير الخريف في الأصر، يبدو أنه يرجع إلى عهد خمسين الرابع، يعنى - كما تعرفين - في القرن الرابع عشر قبل الميلاد، منذ أربعة وثلاثين قرناً يعنى - والبيت يبدو تماماً مثل بيت جدى في أنعمس، فيه أفران للمطبخ والخيزير، وزينة للوئاش طينا، وأربع حشرات». (ثم على هذا مباشرة)

«وقال: كتب أحمد شفيق أبو عرف، رئيس معهد الموسيقى العربية، ورئيس لجنة الموسيقى العربية، ورئيس اللجنة الموسيقية للأهرام، اليوم ٩ يوليو ١٩٨٠: أكادس من اللبن وقشر البطيخ والشمام واستمر الحضرارات والداكية الفاسدة تنطلي أرض سوق الحضرار بروض الفرج، وتغوص فيها الأهدام، الرائحة الفجة تقور من كل فج...»^(١٩)

وعندما تعجز اللغات عن أن تجتد نفسها في الماضى والحاضر معاً، نلحظ هنا مظهر الحياة الواحدة المتعددة متكررة. هذه الحيات المتشعبة المتفرقة متطابقة كالشواط. أطل أنعمسا وأرقى أطرافها، ولكن في النهاية أرمى شمش الحشر. أريد في الوقت نفسه أن أقنع لها مساراً مستقيماً، وصعباً لا تقبل الخففت والابتهاار، ونسقاً، فأجده عصبياً^(٢٠)

٦ -

وربما كان من أكثر مشكلات قصص الحكاية، مشكلة الشكل. وعندما نكون قد أنعمنا الكلام حول هذه القضية، نكون قد أجبنا عن تساؤلنا السابق: لماذا أصبح قصص الحكاية نصاً أولاً وأخيراً؟

سبق أن ذكرنا أن قصص الحكاية شكل منطوق على نفسه بحكم تراكيبه الزمزية والتجنيبية، فحيث إن الذات لا تكلف قط عن التغا في الأكياد عتاً عن العلاقة المنطقية التي تربطها بعضها ببعض من ناحية، وبالذات من ناحية أخرى. فإذا لم نجدها انكشافاً على نفسها في خيال مرق ومبالغات في الاستعمالات القوية واللايقية - فإن الكاتب لا يتبع للقصص القصة للتفعل في الواقع. ومع ذلك، فهو يحرص كل الحرص على ألا ينفقد عيوب المعنى من خلال تعجج التحولات الحقيقية للتجربة، ويوطها بجبرى الكلام

الفجر . أصمحه في حلم مستمر ، يجيش له صدرى . حلاوة المولد تنقطر في قى . ومواكب الصوفية والمناكرين وخارق الأقواء بالسيف ورائش السكاكين في الجيوب يترجون وراء الحليقة الأبيض البهامة في مولد سيدى كريم كلها ضغائر أخرى عضوية في نسج نصي^(١٧١)

على أن هذه الذكرى العزيزة سرعان ما يطاردها الحاضر الذى يصير على أن يجهز على كل شيء ويقتل كل مجال يمكن أن تنفس منه الدات «كانوا يشربون في الغورية منذ زمن . الآن . تدور بهم الأركفة والشوارع الناحية بالكاد كائنات الصغيرة والسيارات الزائفة بين الخيطان والأبواب وعربات الكارو المتزوعة عن حميرها أو بفلا . متركزة على جدران السيل الزركش بأحجاره المساقطة الناحية نقش . خطوطها الأنيقة للشجرة . دحيا تاصل باحت كاته سحوى قدسية نالها العطب . تحت لآلئ الويتكات الحديثة غطوطها الجبرية تشعل في تلويحات النيون اللون بالأحمر الباتع والأصفر الفاتح^(١٧٢)

على أن صراعات الأكنة والأركنة لا تقف عند حد المحسوس . بل سرعان ما تحمله اللغة مائلا وشاهريا إلى المطلق . وعندئذ يتجاوز المحدود والمطلق . والزنى واللازنى . ومن هنا كاد التجانس التام بين صراعات الأركنة والأكنة . وصراعات الذات بين المشرق المشرق الذى لا يكتمل . والمشرق الأزلى الذى يكتمل وإن كان اكتماله لا يتم إلا في الزمن الآخر

وقد بدأ هذا المشرق مكملا عندما كان لا يزال في أحضان المجال «في عمق الظلمة ، جيتا لم يكن صحو بعد . رأى أنها واحد . غير مقسم . يطقو على وجه القمر ، ولله له قوام لَدَنَ وصلب معاً . يفاوه الانهارا فيه . ولا يرفضه . ظهر لها لطح غيا رأس واحد . وعينا يرى بها . وهما على جلد الله المعبود ياطلى القليل البينان يطقو . والنثر الوسيد في الكون هو نورها الداخل ، كيانها الباهر الساطع المجال وقد خلق من قاع هذا الطمي النقي الذى يعلو الآن داسه .^(١٧٣)

ولأن مجبوته تخرج من أمشاة الكون ، فهي أزلية ، وعندئذ تبلعو متوحدة مع إيزيس وسحور . والويل له إذا خرجت عن هذا الإطار الأسطوري . وهبطت إلى العالم المحدود الذى بلغ على الإنسان بضرورة أن يعرف

« وهو يعرف أنها إن جاءت إليه بالمعرفة . فقد عادت إليه بلوت الموت هو ما يعرفه في قلبه . ولهذا المعرفة يجب لا وصف لها صراعات الموت لأحداها لها . صراعات فرح ليس فوقه فرح . تنقطع فجأة . وتتجدد صراعات بلا اسم . بلا انتهاء . ورأى أنه من هذا القوم . هذا الطفل . هذا الانبساط . هذا الصحو . هذا الفرح . الليل الشمس . الحب الترحد . حسن وكامل في ذاته . لا يحتاج لشيء . على أنه محكوم به عليا . والحكم غير متقوض . تمتد النياتين من تحتها . مائة منها كل يوم . في زمن لأحساب فيه للأيام^(١٧٤)

ونتم تجربة الحب . وهو يتحضرها بكل كيان الذى ينشئ بالمجال المطلق والكونى الثابت . تماماً كما ينشئ بها في تاريخه السحيق

« لا . لست أسب وهما من صنع خيال . ولأن أنا أصغر بابلت أنا أصغر إلى مطلق ما . أقيم لنفسى من تصورات المثقة . ولا شيء في هذا السياق كله . بل أحبك . أنت . امرأة فنية بأنوثتها الحية . الحسية . وكبيرة القلب . وجريئة . وصحة . وتعرف كيف تفكر . وجذيلة . وتعيش في هذا الواقع الأرضى الذى نعرفه كلانا . بأضفاده وفروقه عليا . وإمكانات

المراتب . فيها نطم . وهى الرواية التى سبق لنا أن اقتبسنا منها بعض العبارات على سبيل الاستشهاد في مواطن البحث فيما سبق

ويرجع التصديق اختيار هذه الرواية إلى أنها أحدث ما قدم من قص الحداثة عندنا . وأكثره استيعابا لخصائصه . على نحو ما شرحتا

فعل الرغم من قوة التجريد في هذا العمل الكبير حجما وموضوعا . مازال يطال على الواقع في غير مواربة . على مدى القص . إطلاقات تلبين هذا الواقع ويحميه مستولا عن فقدان الذات لحيويتها من ناحية . بقدر ما تدبته لإحداثاته الحرة المحقة بين الإنسان المصرى وحضارته من ناحية أخرى . ومع المحضور الشديد لهذا الواقع . فإن الذات – مع المفارقة – تتسحب منه لأنها لا تجد نفسها فيه . باحة عن هويتها في الزمن الآخر .

ولابد أن القصاصر أجهد نفسه فكرة وكاتباً في إخراج هذا المشهد المائل والموضوعات والروى والرموز التى تجمع بين نشأت الحياة المتفرقة في وحدة واحدة كما فعل . في الوقت الذى استطاع فيه أن يبرز خصوصية كل جزئية من خلال خصوصية اللغة . واللغة وحدها

نحن إذن يراز دوائر صغرى . تنظم مع بعضها البعض في توازن وتواز دقيقين . في إطار الدائرة الكبرى . هناك دائرة الوجود والفقود . أو الحاضر والغائب . والوجود مفقود لأنه ضايع في ضياح . والفقود موجود وغير موجود في آن واحد . فهو موجود في كيان الذات وفى مظهره الحسية الباقية . ولكنه يتأني على الواقع . بل يصف من أن يصير فيه . وهناك دائرة الترنسندنتال والتجريبى . وهناك دائرة عشق الحسد الذى لا يكتمل قط . والعشق الذى يتأني إلى كماله واكتماله على الدوام . وهناك دائرة فرضى الواقع وعنه . إلى جانب صمت الناسى وسلا . ثم أشير هناك دائرة الزمن الحاضر . الذى يسمى للهروب منه . والارتقاء في أمشأت الزمن الآخر . الذى صاه أن يجمع شتات النفس في حلقة من الأمان والإيمان .

ولقد استطاع الكاتب أن يمسك بهذه الحجم المتعددة في آن واحد . عندما جعلها تلفت انتفاقا شديدا . وتلى تساق تام . حول البنية الأساسية للرواية . التى تتمثل في محورين مقلبين على نفسها . محور الحاضر ومحور الغائب . وبين الحاضر والغائب تتحرك الذات جيتا وهما . بحثا عن المفقود في الموجود . وليس الحاضر والغائب مطلقيين . بل هما متجسدان في مكانين أساسيين : الصحراء . حيث يقب عن الآثار . والمفوضية . حيث تقطن المحبوبة التى تشارك المعرفة والحب . وإن لم تنأ أن تشارك مزاجيه القاتم وإذا كانت الصحراء . وإلى جانبها التندق الذى يقيم فيه وادى القصة . هى المكان الذى يتجسد فيه الإنسان مع الكون ومع ذكرى الماضي الجليل . فإن الغورية تمثل المجال التقدم الذى انتهك الحاضر حرمة . ولهذا سرعان ما تنفجر الذكرى الأخيرة لكل تشكيلات الماضي الأسطورية من بين اختناقات الحاضر .

« هيل هوب الأبدية على حوال شراع المراكب الرشقة البطون . التى تقطع في بحر النيل العريض . وحل أسلاك التيليفون الثقيلة الرخية على سهوب الرمال أوزير وحضور . سيدى الأروبي . وست دميانة . مارجرىس والسيدة زينب . أتمس أجسادهم الباقية إلى لا فناء لها . وأمسك عليا . أشطبت التهمة والبركة . نشط على كنى قطرات الشبع السخن . وضفان الفرق الذكى . متفصدة من جباههم ينحدر الدم والملك من عيونهم المفتوحة للأبد . التى تلبل أوجاعها . ويصمتا نغمه تحمضا أن تعرفها ترتيل الشيخ رضى رضى . موبعا . هذبا . في رمضان طوقلى . شيق في قلبى . وأدان الجامع الذى كان يطال على بيت عتيق في شبرا . يصاعد في

واقفة ومن ثم نحن تعود مرة أخرى إلى قصص الحداثة بوجه عام ، لتشكل أهم معالمه ، فما زال في الحديث عن الشكل بقية

٧ -

كثيراً ما تصادف في قصص الحداثة تشكلات ذات طابع أسطوري وتلك هذه التشكلات إما من خلال زحزحة الواقع إلى الزنبدستال ، أو من خلال التعاذ بالفرق في الأشياء وإيراثها في خصوصية لافتة وقد سبق أن أشرنا في رواية « الزمن الآخر » . كيف أن الكاتب كثيراً ما كان يحاول أن يخرج « رامة » عجيبة ، في تشكيل أسطوري ، وأنه كثيراً ما كان يستعصر إلى جانبها النموذج القديم للمرأة الأسطورية . مثل إيريس وحضور ولأن ورود مثل هذه التشكلات ذات الطابع الأسطوري ليس بالقليل في قصص الحداثة ، كان الكلام عن أسطورة هذا القصص

ولا يبقى علينا أن هناك اتجاه يتبع إلى انتزاع مثل هذه التشكلات لأسطورية ، أو - بالأحرى - ذات الطابع الأسطوري وحصراً في إطار المفهوم « الوبني » للنموذج القديم

والنموذج القديم عند « يونج » ، وجوده في حد ذاته ، قبل أن يتحول إلى رمز أو تشكيل ميتافيزيقي . فاشبه « المهر في الأساطير التي استمد منها يونج مفهوم النموذج القديم ، أنها لم تخرج العملية اللاشعورية في شكل أفكار ، بل أعرجتها على الدوام في شكل صور هي التي حملها يونج المتأخر القديمة ، وهذا ما جعله يؤكد أن النماذج القديمة ليست أفكاراً ، بل أشكالاً ، كما أن لها وجوداً في حد ذاتها . قبل أن تتحول إلى رمز أو فكرة . وعندما تستحضر هذه النماذج القديمة في الإبداع الفني . الفردي أو الجماعي ، فإنها تستحضر من ذكرى غامضة . تتغفر من ضباب الزمن . وتتسلط على الوعي ، وتدخل إلى الإبداع . في الوقت الذي تغل فيه محظنة بتكوينها المتسلط .

على سبيل المثال تقع النحلة الشاعرة في صورة قصة « العالمة » الطاهر عبدالله . فقد صدر أمر من المبدع حسن إلى عمدها غير شخصي أخرى ، ليصعد النحلة ويأتي بالقر ليقدمه إلى ضيفه . وبينما كان عمدها ينيأ لصعود النحلة . فوجيء « بالمرأة الضاربة تحلوه » وتقول له :

« يا عمدها لن أتطلع للنحلة ! اليوم يوم الربيع القديمة التي مرها الحدود .. ستكون هذه المرة كالحل في النجيب ، ستكون ما حوافر وأحرف من نار . ستهدم بيتك ويحرق بيتي . وأناشد رجلاً

« طاعها عمداً : يا امرأة ، لا يقدر على طلع العالمة غيري . وابن الأكابر حسن لا يرسل رسوله في كمي أطلع العالمة إلا إذا زاره ضيف عالي القام .

« جبرت الصبا : أقول العالمة هذه المرء لن تمرلك . هذه المرة لن تمرلك العالمة يا عمداً ..

تقرص الأرجح تحت النحلة الشاعرة القامة ، يمس قالب السكر . ويشتم في وجه عمدها بيلة ، بيتاً وقت عمداً ينظر إلى أسمل العالمة للتصبة كبتات الجبن . تلك هي المرة الأولى التي يرى فيها العالمة شديدة الملل . لمساء الساق شعر بنفحة عرق الحرف عند الرجال . الكائن تحت الصدغ قال : « إن أخاف العالمة . تلك المرء هي التي زرعت في نفسي الحرف من العالمة » لن تخفي امرأة لقد غفلت النجمة الحرف ليعرف القلب الريحلة . وهذا أنا أرى الربيع أنف من يد الماشق . نصت عريد العالمة في حو .. ما رجست الصبا بالقب مرة ولا وصفت . لكن يكذب النجوم .. وشد عمداً الحبل على جلعه ، وشده على جذع العالمة .

المرء فيه أيضاً . أحسك ثا فيك من ضعف وجعته ، ويزيد ضعفك من حي لك . طبعاً . وكذا هو ضروري . وبما فيك من قوة وعزم وحسارة أيضاً . أما تلك القوة الكوبية . أو شيء ما يشبهها . أو ينفوها ، فهو شيء ما عندك يستثير مقابلة عدو . قوة حي لك . ولست أعرف ما هو هذا الشيء . المطلق بتأدي المطلق . إن وما يجاوز الإنسان يستدعي نظيره عاشقاً . أعرف من أصق لا ما على به أفيض بالمشق إلى ما لا حدود . هكذا أسعد « ماد » أعمل . ليس هذا مجرد طرفة عيضة تجرعت وفتحت . وليست هذه مرحلة ما متفصية . ولا استحياء عابراً وتغلياً هناك ثبات في هذا الحب يعرف كل مدى . جيشان دائم للحي صميمه جداً . وعصية إلى غير ما قرأ . ودافئة مقوم من مقومات الوجود . رابطة لا تنفصم . لها اليوم من السطوة والنفرة والتحقق الذي لا يورصف ما كان لها في أي وقت . وأكثر وأكثر .. (١٠)

ولأن كاتبه ليس رومانتيكياً . بل إنه يعيش أسير الواقع بأعمق أعماق الحب السامى . فإن للزنبدستال لا يثقل في يدي على رأس التحرير . معلنا تحطها بعد ما تجربة مثيرة وغنية بلفتها في كل شيء . وعددت يشتد عليه الألم فيصرخ

« لماذا لا تكفيني وتفيض . هذه المادة الأولية الدسمة . غلام الصخر وحام الحب ؟ فليكن أنطم القبول الذي يأتي من سلام القلب ، كاتضاع الرهان الذي يأتي من معرفة النعمة . عندما تنزع النعمة . هذه التي بين راسي . ولم . حتى . ما أتد ما عرفتها ؟ ما أتد ما قبلتها ! » (١١)

إن رواية « الزمن الآخر » لا تحكي حكاية . ولا تطرح مشكلة محددة . ولكنها تفتح على ضمير إنسان . أي إنسان . يعيش الحياة في أصق أمهاتها . ولا تتيب عنه قط حوادثها الحسام . التي نغشت على يديه وتغرقت حتى غطت كيانها . وكان الإنسان الذي لا يجب عنه قط وعيه بذاته ، والذي يحرص على ألا تسقط هويته في بحر من الضباب . ولم يزل للإنسان سدى أن يسعى إلى التوجه مع حب أسطوري . وذكريات أسطورية . في زمن أسطوري . هو الزمن الآخر . أو البعد الآخر للزمن . ذلك بأنه يقدر ما كانت « رامة » تغل النموذج الجسدي التابض الحلي في كل جبره من أجزاءه . وفي حركته وفكره . كانت تنبسط فيها كآل الآلهة الأسطورية . إيريس أو حتصور . التي يكن فيها سر حضارة عظيمة بأسرها

ومن هنا تأتي دلالة الحركة الدائرية . رامة وعادية . بين العالم الأخرية في قلب الصحراء والفتن الذي يتبع بجوارها وسى القوية . حيث للعالم الأخرية الإسلامية التي ترهب الحاضر . وحيث تغفل « رامة » التي يلوذ بها هرباً من الضباب .

ولأن الرواية تغل من الأحداث التي تثير التوقعات ، فهي تعتمد أولاً وأخيراً على اللغة . اللغة التي تحرس على تمسك الدال واللولول من بداية الرواية إلى آخرها . واللغة القادرة على إحداث التقاطعات الرئيسة بين المردائق . كحشكت من خلال مقطوعات تنقطع السرد أبعاد لتأني الأكر . والحاضر المضطرب . والمستقبل الملم . ثم إنها أصغياً في اللغة التي يتحكم فيها الفكر . فإن شاء جعلها واضحة . وإن شاء جعلها غامضة . وإن شاء جعلها مشرقة . وإن شاء جعلها حتمية . وإن شاء جعلها فقه القصص . أو جعلها بسيطة بأساطير الكلام المادى

وليس في وصفا . بعد ذلك . أن نطيل الكلام أكثر من ذلك . عن هذه الرواية التي لم يطرأ فيها عند اللغة قط في أية صفحة من صفحاتها التي تنيف على ثلاثين وحسين صفحة . والتي ربما احتاجت كل صفحة فيها إلى

إلى أعلى المأبى ليجش لحظة التحول من الواقع . ولكنه يصطدم بقوة قهرية
تؤلمه أن يبق في مكانه . على الأرض . وقوة القهرية في هذه المرة مصدرها
الضغائن المسخطة . ولكن عمداً يريد أن يصعد . فيتحرك إلى أعلى .
وتتحرك معه اللغة من الواقع إلى الترنسنتالي . وعندئذ تنحرف اللغة لتقول
كلاماً فوق الكلام العادي : كلاماً يتوارى وراء الحقيقة بقدر ما يشع منه
بصيص الأمل في كسر القيد . والكلام متدفق يصدر عن النخلة العالية كما
يصدر عن الإنسان

وهنا تكون أسطورة هذا النص ؛ فهي لا تتأصل في الصور
« الوبجية » ، بل في اللغة ، عندما تتحول إلى علامات مكتفة الدلالة ،
وعندما تطرح أكثر من احتمال للمسح القاب^(٣٢) .

ورعاً كانت قصة بقاء طاهر ، أنا لذلك جئت ، عظة لأسطورية النص في
لغة . وهي قصة يتجسد فيها الواقع تحديداً متصلاً في نصفها الأول ، بمقدار
ما يتكشف فيها الأسطورة في نصفها الثاني . ويتحدد الواقع في البداية
بتاريخيته :

« في غريف ١٩٣٤ ، تجهر فريد بك للسفر . اعترض والده فضيلة
الشيخ عبد الله ، القاصي بالماش . ساءه أن يطلق فريد عيادته التاجحة في
باب اللوق ويسافر للمجهول . ولكن لما رأى إصرار فريد على الرحيل باركه
وأعطاه مصحفاً صغيراً يلائمه . أسر الشيخ عبد الله أيضاً أن يصحب فريد
في الرحلة ورائي ، خادم فضيلة الخاص . ولبلة السفر أسفها في الصلاة
مداً ، وتلا دعاء مطرولاً ، وهو يضع يده على رأس فريد ، ثم مال وهمس في
أذنه : لده : سلم أمرك تعد السكينة إلى قلبك »^(٣٣)

وفريد بك يزع أن يقوم بمغامرة كشف أثرى ، يقوم أنه يقع في جنوب
واحة سيوة . وكما يجيش فريد مع وهم الكشف ، يجيش مع وهم الحب ؛
وكلا الوهمين لا يتفصل عن الآخر ، فالحب أصبح وهاً بعد أن وقع في
الماضي ، والكشف الأثري وهم لم يتحقق بعد . وتعود التبريتان لتتلفظان
في تخصص الدكتور فريد ، وهو طب العيون ، على الرغم من بعدهما في
الظاهر عن هذا التخصص الطبي . فالجربة الأولى ، تجربة الحب ، أسأها
البصر ، ولكنها بعد أن انتهت لم تعد تنصت على الإصدار . أما التجربة الثانية
فلن تتحقق إلا إذا كانت واقفاً معلوماً من خلال البصر . وإذا فحصة
البصر يمكن أن تكون مصدر تجارب هي مزيج من الوهم والحقيقة .

وبهذه الفلسفة بدأ الدكتور فريد يتحرك نحو مغامراته المجهولة ، حامللاً معه
حبا ضالماً . وتربط المغامرة بالجمال الواقعي ، فالرحلة تبدأ على ظهر الجبال
من إيلابية ، متجهة إلى الصحراء ، ومع الطبيب رائد الصحراء شلوان
وخادمه ورائي . ويترجم أياً بادرة الاكتشاف ، بدءاً وبقائه يتبددان عليه ، فقال فريد :
إنجليزي ، يرحب به ، ويقدم إليه الصحبة بأن يعود أدراجه ، إذ ليس ثمة
واحة جديدة لم تكتشف بعد في جنوب سيوة .

ولكن فريد لم يكتف بالصالحات ، شدة دافع يشده لا إلى اكتشاف
المجهول فحسب ، بل إلى مواجهته . فلما طالت الرحلة في قلب الصحراء
دون أن تظهر أية بادرة للاكتشاف ، بدأ وبقائه يتبددان عليه ، فقال فريد :
« غيرتكما أن ترحبا فلم تفضلا . إن كنتما أيضاً تبتان نداه
فلا تشكرا ! »^(٣٤) .

واستمرت الرحلة ، وبدأت تراجعه الجبال الأسطورية : « في اليوم التالي
لاح لهم فوق أهد التلال ، أو توهموا ، ذلك الشخص التحيل الذي يمس
ترباً أصفر مملهاً ، وعكس في يده عصا . كان شلوان هو الذي رآه ، صرخ
بأعلى صوته .. يا رجل ! يا ولد ! يا ولد ! وعلى صوت ندائه التفت فريد

وشأه وقتله . وحدث نفسه : « لن تجلبني الضريرة التي أعرفها
وتعرفني » . إنها الريح الموجهة وقد فكت قيودها . قادمة من عبيها
البيد يا ساق . يا ساق .. كوني كائن البشر .. هكذا صرخت
العصرة التي عبرت ربح الأرملة ومالت . ولت جريدها ليجول تحسب ثمرها
الطيب »^(٣٥) .

هو أن لوجه مواجهة القور . وإن استسلم كبقرة . مكر التالاب يطلب
القوى الطاش . وصرخت : « يا جلدوري . أنت يا جلدوري كوني
في الأرض أوتاداً كوني في الأرض أوتاداً وتبقى للريح . تبقى
للريح ! »

وبهذه الفقرة الأخيرة تنهى قصة المأبى

ومن الممكن أن يورى التحليل الوبجي . أن يتزع هذا التشكيل من
النص ويصمده في إطار مفهوم التوحد القديم . فالنخلة . وهي الشجرة
القمعية الشائعة البطاط . التي تضرب بجذورها في أعماق الأرض . هي
توحد قديم للباط . للأمل الكبير . كما أن المصور العمياء التي أفزعت
عمداً من الصعود إلى النخلة . تمثل كذلك الخط الفيزيقي القديم للقوى
الشريية التي تحول دون انطلاق الشخصية من القيود . وبهذا يكون عمداً
قد وقع أسير قوتين . قوة تدفعه إلى الانطلاق من القيود ، وقوة تشده لتبقيه
في القيد .

عل أن مثل هذا التأويل لا يزيل هذا التشكيل عن دوافعه التي تنطلق
من الواقع فحسب . بل يزلعه عن حركة اللغة التي توجهه توجيهاً محدد
لهدف من بداية النص إلى آخره . ولهذا فإن مثل هذا المتبع . إن صلح في
معنى الأحياء في تحليل بعض النفاذ القصصية . فهو لا يصلح مع نص
المحادثة . ولتبدأ مع بداية القصة

« كان عبد حسن قد فرغ من تناول طعام الغداء هو وصفته المال
المقام . وكان الغداء دسماً . لحم ضأن وفتة لرق والخبز والأرز .

« شطط الجلد حسن يستمتع جاد المرق الأخرج القاعد غير بعيد
منها أمام كودم من الأرماد مغدوس فيه كتكتان من الحساس الأحمر .
تفل جاد المرق الأخرج من دخان المصنع وزعق .

« يا ولد يا أقرع بالكع ! . هات الصينية والفانجين ! »

وتستمر القصة في جوها الواقعي ثم

« أشار الأخرج لصواء الموجهة . وقال بلهجة التهديد : ما هله يا ولد
يا أقرع ؟ انكش الأخرج في بلاعة وثبه : تلك عصا . تلك عصاك
« وما هله ؟ وأشار الأقرع إلى علية السكر تسم الأقرع في بلاعة
وثبه : حق . حق السكر »

« وقال الأقرع في لهجة الأمر . سمع يا ولد يا أقرع ! اذهب
كأربع . وقل لخدماني المجدوم يخبرني ليطلع النخلة العالية سأقل على
الأرض نفقة . لو جئت نفقتي قبل أن تكون هنا أمامي أنت ومحمداني
المجدوم . سأجعل الموجهة تترك نجوم الظهور .. أسبه من يده يا ولد
يا أقرع ! »

« وقال الأقرع مكلماً نفسه : شمس الصيف كبيرة . والثراب الحامى
فوق الأرض يسبح القدم الحامية . والسما بيده . سأحسب المجدوم من
يده أنا رسول الأخرج أنا رسول الجلد حسن . والأخرج والمجدوم وأنا
وكنا حدم الجلد حسن . السكر في القدم يجرى بلباب حلو . والسما على
الظهر موجبة »^(٣٦)
وهكذا يتدرج السطوط من أجل إلى أسفل . وسعد محمداني بأنه سيسعد

وراضى إلى حيث يلوح يديه ، فلما خيلاً يخشى (٣٩) .

ولابد أن يتوقف القارئ، الذى أصبح اليوم مدركاً أن صفة النص تقع في قلب اللغة ، عند اسم الإشارة « ذلك » . فالإشارة تعني التبريد ، ولكن الرجل مجهول ، بل ربما تعرفوا أنهم رأوه ، كما يقول النص . فهل يؤكد استخدام اسم الإشارة تواصل العلاقة بين الوهم والحقيقة ؟

ولما كان ظهور شيخ هذا الرجل منياً بقرب الرقعة ، قد استمر السمر حول المكان الذى لبست فيه البيوت الرجل الشيخ . ولكنهم بدلاً من أن يجدوا راحة ، وجدوا معيلاً ثرياً غدياً . انير فريد وفرح باكتشافه ، أما شديوان ورواضى فقد خاب أملهما ، وقررا أن يسيركا بعض القطع الأثرية ويربوا بها . تاركين فريد وحده ، بعد أن تركا جملة مفيداً . ولم يترع فريد ، بل قال لنفسه في هدوء : « وإن يكن هذا هو اللتاء فما أنا قد ليت . إن تكن هي النهاية فلست أملها » . وإن تكن بداية خسوف أطمح (٤٠) .

ثم كانت المواجهة بين فريد والمجهول ، بين المجهود الذى يقف على مقربة منه ، واللامعود الذى يشغل أمامه وجهه لوجه : « توجه إلى الجدار وأخذ يتأمل القرون بوجهه المستطيل وشفته الكتنتين . وضع إصبعه على الكتابة المنقوشة تحت صورته ، وقال : أنا أعرف هذه الحروف . هاتان الميائان المتجاورتان تطلقان للم « ه مارتين » (اسم مبهمة التي قلدها) ، وهذه الرتبة القاتمة هي لمزة أو الألف . ذلك ما علمه إياه صديقه عالم الآثار الذى أعدها اللوحة الميروفيتية المعلقة في عيادته « فريد يحب مارتين » . ثم نصب الدائرة الطولى هذا هو اللتاء في مارتين . وهنا لاحظ بقية اللقوية : تراجع فريد ضجاء . تطلع إلى صيني القرون ويده المصارعة . قال إذن فهذا هو ما تريد ؟ أهذا هو ؟ ولكن لم يبق وقت ، لم يبق ماء » (٤١) .

وهنا يجد القارئ نفسه ضجاءً في أحشاء اللغة - الأسطورة . ولابد له من معادة قراءة النص ، ولابد من البحث عن الشفرة التي تلك رموز العلامات اللقوية وتمسك بدلائلها . ولكن لا داعي للجلجلة ، فما زال للنص بقية .

« في الخارج خرج فريد من المبدأ . كلت عينه . وكان متعباً ، يائساً . قال : استغرق ذلك الأمر من القرون سنين طويلة على حجر رشيد . لا فائدة . كانت الشمس حارة والزلزل ساعته ، ولكنه دار حول المبدأ . نظر حوله . لا شيء . يمكن أن يذله ، لا شيء غير اللقاء والشمس .. وهناك . على البعد ذلك التل ، وهناك عند التل .. ولكن هل هذا صحيح ؟ هل هو بالفعل رجل ، ذلك الذى يقف هناك ؟ ذلك للملم الوجه .. يا رجل ! يازول ! .. وظل الرجل واقفاً . جرى فريد نحوه . قال لنفسه : جاء ! تلك العلامة التي تتكرر وسط الكتابة ، تلك التي تشبه خضفاً دون رأس يرمك . قمعي . لابد أن تكون هذه العلامة هي القتل جاء . ثم .. لابد أن تكون جاء أو يجي . وجري حالاً إلى المبدأ ... »

« أسلك طريقاً . رابع ما توصل إليه بالأمر . رجع إلى الحائط الأيمن الذى بدأ به . في كل ساعات الصباح لم يستطع أن يقرأ غير : أنا الملك جشت ، ولا المرة .. ثم استغل عليه النص . تمدد على الأرض وتام .

« في اليوم الرابع كان يرتش حين صفا من النوم . كانت شفته خشنة . ولا حاول أن يسحقها بلسانه لم يستطع أن يخرج من فمه . نهض بجذعه وارزكن إلى الصمود .. مد يده وأسلك قرية الماء شرب كل ما في يده . قال : ليكن ! .. وبينما يند ظهر إلى الصمود تطلع بعينه الضعيف إلى الملك الذى جاء .. تطلع إلى الفرش .. إلى الرتبة المتصبة ، إلى العين المفتوحة .. إلى الصفر والصفوان .. إلى الألفة والصفوان . استرجع كل السطور التي استطاع أن

قرأها وسط العبارات الكثيرة التي لم يفهمها . أسقط المجلد النافسة والكلمات المنقوشة التي تجمعت لديه . حاول أن يصنع نصاً مستقيماً . بدأ بالسطر الأول في الزهر الأول : أنا الملك جشت ... ولا المرة ذميت .. ولا تفرق الذين اجتمعوا حول ، ولا وجدت نفسى وحيداً ، اكتسبت في عاصي .. ولا كنت أنت أبني وأنا صديق . أنت النور وأنا صدى النور .. أتلى في ذنبي فأراك ، وأتلى فيك فأراني ، إني بعيداً عن الأحاد جشت لتكون واحداً أنا وأنت . الآن ولم يبق وقت وبقى الأبد .. الآن أنجيك صرغى . أفون سرى بعيداً عن الأيمن لميك أنت صرغى ، أتطلع إلى قرصك اللامع الذى يربق من السماء كل شيء ، وأتقش على الصخر سرى : إني حزين .

« كانت عين فريد كليله . كان جوفه مريضاً ، لكنه مشى بعينه على الطلام التي لم يفهمها ، وتوقف عند السطر الأخير من الزهر الأخير وقرأ : ولا وجدت كل فرقة تله خائفاً ، وجدت في فركت أنت اللقوى . وجد فريد صعوبة في أن يمشي حتى الحائط الأخير . كان يستند إلى الأصعدة . ولا وصل إلى هناك ، ولا استطاع أن يقرأ السطر الأول . أنا الملك القوي جشت ، صرخ فريد بكل القوة التي بقيت في داخله : أيها الكذاب ! وتود داخل المبدأ الصدى : الكذذذذ ١١١ ب ب ب .

« خارج المبدأ جرى . كان يكره « أيها الكذاب » . كان يطمع حلامه اللطال الرقية . كان يقول : ينتهي ذلك كله في خمس دقائق ، أقل من خمس دقائق . داس بقدمه على قلوب بجمم الإصبع . راح يذب فوق تلك القلوب وهو يكره : تعال ! تعال ! .. ولا ترتش جسمه كله ، ولا سقط أصعباً على الأرض ، لم يعرف إن كان التهان هو الذى لديه أم لا .

« كانت مارتين تسمح يدها على جيبه . قالت : أعطني يدك ! قالت : مشرب من هذا النبع . كانت يد تشد كفه ، وقرب له كان إياه فيه لين . رفع رأسه رأى عيتين ممرولين تطلان عليه من وجه ملهم . أخبرت الميائان إلى إياه الفخار وقال صوت خلفت : اشرب ! استكون بخير .. ولا مال برأسه رأى صلتين ممرولين مرقصتين إلى جانبته ، ورأى قدمين مشتقتين تعلق بين ذرات من الرمل . ولا رفع أسه إلى الوجه الملهم سأل : من أنت ؟ » (٤٢) .

وهكذا نرى إلى أي مدى يمكن أن يقف التجبري جنباً إلى جنب مع الترانسنتل الذى يتسحق حل الدوام في تشكيل أسطوري . وقد أراد الكاتب أن يريدها شيئاً براتية التجبري عندما وضعه في صيغة تاريخية : « ده بالسنتين . حتى إذا ما أمضتة تدريجاً في الجبال الأسطورية ، ووضعا إلى أن استغرق فيه ، وقتنا لتسالم ما إذا كان ذلك الجزء التجبري قد حدث حقاً ، إذ إن الإحساس يشكنا بأن كلاً من التجبري والأسطوري يلقى أحدهما الآخر . ومع ذلك فلا مفر لنا من أن ندخل بينها في وحدة من التفسير .

وربما نحمل مفتاح النص الأسطوري في كلمة واحدة يمكن أن نرى عليها القارئ مروراً حاراً ، وعندئذ يتسلو على حل إشكالية انسجام الذات في الكلام الصوري المتعلق ، الذى كان بمثابة ترجمة متكاملة للنص الميروفيتي من ناحية ، ونقصها لهذا الكلام في لحظة تالية لذلك مباشرة ، عندما أتى الشك اليقيني . بل سخطه . بعد أن أدركت الذات أن ما توصلت إليه من حل للنز الميروفيتي كان مجرد آكلونية . وعندئذ صرغى صرغى دوت في أرجاء المبدأ : « أيها الكذاب ! .. » .

أما الكلمة الشفرة . فهي تلك التي أضيفت أو اكتشفت في قراءة ثانية للنص الميروفيتي . بل في السطر الأول الذى كان قد بدأ منه ، وهي كلمة

قصص الحداثة

الانكسار لحركة اللغة ، وما تحمله من تقاطعات ومفارقات ، وعندما تصدر عن قارئ قادر على تجميع العلامات بدلالاتها ووحدة واحدة من المعنى - عندئذ يدرك أن النص ، على الرغم مما فيه من غموض ومن وسائل الحيل اللغوية الأخرى ، أصبح يكفك أكثر من أي وقت مضى ، عن حقائق حياتنا ومتناقضاتها . سواء تلك التي تظهر على السطح ، أو تلك التي تستخفى تحته .

- A -

على أننا لا نود أن نختم هذا المقال قبل أن نتحدث من الفن الأول الذي يقوم عليه قصص الحداثة ، ونختم بذلك من المفارقة . وقد سبق لنا أن ألقينا إلى هذا الفن في أثناء حديثنا عن شكل القصص وبنية وعصائمه . على أننا نعود فنصص هذا الفن بيزيد من الإيضاح .

كيف تعرف أولاً في المفارقة ؟ قبل أن نجيب عن هذا السؤال ، نقول إن المفارقة ليست فناً مستحدثاً ، بل هي فن لغوي قديم ، شأنه شأن أي فن لغوي آخر يقوم ، في عمله ، على أساس التعبير غير المباشر .

والمفارقة في حد ذاتها تعبير يهدف إلى إثبات الشيء وضده . ولما كان الكتاب الروائي قد أصبح معنياً بتفقد الحياة ونشأتها ، ذلك التشقق الذي أصبح من المحال أن يجمع في وحدة واحدة من اللغز ؛ ولما كان العمل القصصي - على أي حال ، لا يتم إلا في إطار الوحدة ، لا يتم إتمام القصص سوى أن يبحث عن الوسيلة القادرة على إبراز جوانب الحياة المشقة والمتضررة والمتناقضة من ناحية ، ثم جمع هذه الشقات في وحدة شكلية من ناحية أخرى . وهذه الوسيلة الفنية هي المفارقة . ولهذا فإن بعض الحداثة في لغة تنحصر في خلال من المفارقة ، كما يرى أحد النقاد ، أشبه بفن الأريستكس ، الذي يجمع بين خليط منظم تنظيمياً فنياً ، وفي أشكال سيمفونية جذابة^(٣١) .

وعندما تكون المفارقة قادرة على استيعاب شتات التجربة منذ بداية العمل القصصي حتى نهايته ، فإنها تتجاوز الصياغة اللغوية إلى الأبنية الفكرية . التي يمكن أن تسمى في هذه الحالة أبنية مفارقة ، لأنها ، من ناحية ، تعكس إدراك الذات الواجبة باستحالة تحقيق الشكل للنظم من حيثنا المضررة ، ولأنها ، من ناحية أخرى ، تجمع بين وجهي النظر المتضادين ، الواحدة إلى جوار الأخرى ، ولأنها ، من ناحية ثالثة ، تنقطع استمرارية القصص بين الحين والآخر ، لا يتم للذات من كشف مفاجئ ، لا يصمد أمام الواقع ، وذلك في حركتها الدلالية بين الأبنية الخفيفة والأبنية الخفيفة ، على المسوى المحدود وغير المحدود معاً . لا عجب بعد ذلك أن نجد من المفارقة موضوع اهتمام كبير من الكتاب على اختلاف تخصصاتهم ، فقد بحثت المفارقة من جانب مثولة الكتاب الأكاديمية ، ثم بوصفها صيغة لغوية ، ثم من الزاوية الأسلوبية لصناعة القصص .

ولقد عرض لها الفيلسوف «كانت» من خلال بحثه في المجال المعرفي المرتبط بالمحدود ، وذلك في مقابل غير المعرف في المجال غير المحدود . فالحرفة عند كانت ، مشروطة بالحسية والسببية ؛ ذلك بأن الشيء القابل للمعرفة لا بد أن يكون مرتبطاً بزمان ومكان محددين . أما المجال الذي تتطرق فيه الذات بعيداً عن الزمان والمكان ، أي في اللا محدود ، فهو وإن كان مجالاً قابلاً للتفكير ، ليس بعالم معرفي ، إذ إنه لا يخلل أكثر من المعنى الميتافيزيقي الوحي الذاتي . وتتصل المفارقة في أن الذات التي تقع أسيرة المحدود ولا تجد نفسها فيه تتصلق في اللا محدود ، ذات مضحكة ، لأنها وهي ترفض العالم

« القوي » . لقد كان الكلام : « أنا ملوك جيت » ، أما الآن فقد أصبح « أنا الملك القوي جيت » .

لقد بدأ فرعون في القراءة الأولى قويا في إكناحه مع اللا محدود ، وليس قويا بذاته . وعندئذ سعد فريد أن وجد نفسه في شخصية الملك وفي كلامه . ثم ما لبثت الصورة أن احترقت في القراءة الثانية عندما نه فرعون لذلك ، أو « ما النص » إلى أن الإنسان يصير على أن يكون قويا بذاته . وبذلك وحدها . ولهذا فقد انقطع النص في هذه المرة عنه « أنا الملك القوي جيت » . وعندئذ توارت الحقيقة الأولى لتشهد أكلوية الإنسان الذي تناسى الكلال واستمسك بالقوة

لقد عاش فريد لحظات التوتر من بداية القصة إلى نهايتها على مستوى الواقع التجريبي واللا واقع الخيالي . وتوقدت اللغة ، في كل كلمة فيها ، إلى الإحساس الشديد بهذا التوتر . ولقد بدأ تجرته من المعلوم بخلاف المجهول ، ومن المخاطر بخلاف الغائب . ولابد أن يكون هذا المجهول وذلك الغائب موجودين في عالم يقضي عن العالم المحدود ؛ عالم أسطوري . فلما دخل هذا العالم كان ما يزال مشدوداً إلى المحدود . ولهذا فقد بدأ يفك رموز الكتابة من خلال تجرته في هذا المحدود ؛ هاتان العيان المتجاورتان تتلفتان الملم في مارتين ، وهذه الرتبة القائمة هي الممرزة أو الأنوف . وعندئذ أوشك على أن يترجم النص إلى « فريد بين مارتين » . ولكنه ما إن تطلع إلى عيني الفرعون ويده الفاصرة حتى وجد أن الصورة ترضيه على أن يجاوز تلك الحقيقة الجزئية إلى الحقيقة الكلية ، لما كان من إلا أن تسأل في استسلام الحجج . « إذن فهذا ما تريد ؟ أم هذا هو ؟ ولكن لم يبق وقت . لم يبق ماء ... » . فلما وصل بعد ذلك إلى الحقيقة ، وأوشك أن يسلك بها ، انسحبت منه وولت هاربة .

ثم يكتمل موقف الذات المتأرجح بين الوهم والحقيقة . والشك واليقين ، بظهور شخصية الرجل المجهول الشاب ، الضارب في الأرض ، ذلك الرجل الذي رآه جاك أكثر من مرة ، مثل أمامه في اللحظات الأخيرة لسأله فريد « من أنت ؟ » ، وكأنما كان يوجه السؤال لذاته المعقودة الحائرة الضاربة في الأرض بخلاف وراء الحقيقة .

إن النص ثرى بلغته ، ولهذا فهو يتسع لأكثر من قراءة . ومما نود أن نؤكد أنه هو أن المجال الأسطوري في قصص الحداثة يخلقه الكتاب مصمداً ليستوعب طاقص التجربة في الواقع المحدود الذي أصبح من الضيق بحيث لم يعد يتسع لتجربة الذات العريضة للمستند . ومع ذلك ، أو بسبب ذلك ، فإن المجال الأسطوري لا يمكن أن يكون مستقلاً بذاته ، بل لا بد أن يعكس الواقع بقدر ما يتعكس على الواقع ، ويظل بعد ذلك مشكلاً غليظ جبال يلقى صداه الداعل والمترج ، وترس بدائنه لغة تنسد اغفاء المعنى بقدر ما تسعى إلى كشفه ، وهو لغة المفارقة في هذا النص .

وبعد فإن القارئ - عليه أن يبي من البداية أن اللغة في حد ذاتها في قصص الحداثة هي المعنية بالآخر حقاً وإن وراء النص معنى كبيراً ، كما أن وراءه واقعاً عريضاً وشاملاً ، ولكن هذا المعنى وذلك الواقع لا يقدمان إلى القارئ في شكل حكاية ، بل في تشكيلات ذهنية لغوية معقدة ، وكثيراً ما تكون بالغة التعقيد . ولا يعد هذا مظهرأ سليماً لهذا النص ، بل هو بالأحرى مصدر ثراء للنص الذي يعرض على تثبيت نسبة العلاقة بين الذات والموضوع ، وهي التي تتعكس في نسبة العلاقة بين القارئ والنص ، وهذا ما يقدم الكثير من الاحتمالات ، والكثير من القراءات للنص .

وأي كانت الاحتمالات والقراءات فإنها عندما تصدر عن قارئ شديد

التجريب تتمسك بحريتها في أن تصنع عالما في اللا محدود ، ثم لا تلبث أن تسقط من هذا العالم الخيالي المصنوع لصلن إغنائها في كلا العالمين .

على أن « كيركجارد » و« شليجل » ، وإن أقرّا بثباتية الحدود واللا محدود ، إلا أن العالم المحدود نفسه ، من وجهة نظرهما ، يتطلب الاستكمال والتعبير في العالم اللا محدود . وعندئذ تستلّ وظيفة المفارقة في أنها تؤكد محدودية الإنسان من ناحية ، وتطرح كائنات هذه المحدودية في اللا محدود من ناحية أخرى . والمحدود واللا محدود يتخللان معاً الوحدة التي يتسلك بها الإنسان ويأتملها ويختبرها ، ولهذا يصل إلى أكثر الأمور خطاء في عله . وتأتي المفارقة من أن الذات إذ تتمسك بمفهومها في الحرية ، تتزوّف بعدم قدرتها على تحقيق هذه الحرية . ولكن هذا لا يضيء أن اللا محدود لا يبد أن يكون امتداداً للمحدود ، وأن المحدود لا يجد كانه إلا في اللا محدود^(٣٣) .

وليس في وسعنا أن نفوس أكثر من ذلك في الآراء الفلسفية التي نغس المفارقة من قريب أو بعيد ، فهيمت أن نبعث من المفارقة في النص ، لا أن نبعث من مشكلة في حد ذاتها .

وقد حاول بعض الباحثين الألمان أن يفحص المفارقة بوصفها صيغة لغوية أولية ، ثم من حيث الأدوات القصصية لهذه الصيغة اللغوية ثانياً . وقد عرّف في البداية أن يفهم مفارقة بين المفارقة والنكته من حيث البناء الشكلي لكل منهما . وربما دفعه إلى هذا « المفارقة أن المفارقة تعبر عن النكته في أنها تدفع القارئ إلى أن يسيء في النهاية إضامته جاذبة ، وإن تكن مريبة .

لقد رأى الباحث أن النكته لكي تزدي وظيفتها أداء كاملاً ، أي لكي تستقبل على نحو كامل ، لا بد لها - كما قال فرويد - من ثلاثة أشخاص . أما الشخص الأول فهو قائل النكته ، وأما الثاني فهو الشخص الملقى بالمعجم عليه في النكته ، وأما الشخص الثالث فهو المستمع الذي يعلن من تحقيق وظيفته النكته عندما يتسبّر في الضحك ، بقدر ما يؤكد ذلك المعجم على الشخص الثاني .

وللمفارقة ، من وجهة نظر الباحث ، تحتاج إلى الشخصين الثلاثة كذلك ، ففي مجال النص ، هناك الروي ، أي القاص المتنبه للمفارقة ، وهناك القارئ الذي يمثل الشخص الثالث المتقبل للمفارقة (ويسمى القاص - كما يقول الباحث - إلى جيل هذا القارئ متضاماً معه من خلال رؤيته بالضحك) ، أما الشخص الثاني ، فهو لا يمثل الشخص للمهاجم ، كما هو الحال في النكته ، بل بالأحرى يمثل الشخص أو الموضوع المرص للخطر . ولهذا فإن هذا الشخص الثاني يمثل الهزيمة بأسرها ، وهو يمثل كذلك الراوي الذي يصدر عنه أولاً الإحساس بالخطر .

ومن هنا يبدو أنه بقدر ما تقترب المفارقة من النكته ، تبتعد عنها . فمثل حين نجد أن الشخص الثاني في النكته هو الشخص للمهاجم من طريق إبراز وجوه النص فيه ، نجد الشخص الثاني في المفارقة ليس موضوعاً للمهجم ، بل هو بالأحرى موضوع للثناء والضحك معاً . هذا شيء ، والشيء الآخر أن النكته تتميز بمجزئها الزماني القصير ، وأنها تصل في هذا الجزر إلى لحظة المفاجأة عندما يصل المستقبل لها إلى إدراكه للشيء الآخر ، وعندئذ ، ومن خلال عصر المفاجأة ، يحدث المضحك . أما في المفارقة فإن إدراكه للشيء الآخر يتم في حدود ، مصححاً لقراءة المتصلة للنص القصص . ذلك بأن المفارقة تتأكد بين الحين والآخر بمفارقات أخرى ، حتى يصل النص من المفارقات الجزئية إلى المفارقة الكلية .

ولهذا كانت المفارقة فنا يتفق مع طبيعة النص ، في حين تظل النكته فنا مستقلاً بذاته^(٣٤) .

ونخلص من ذلك إلى أن المفارقة فن من فنون الضحك ، ولكنه ليس ضحكاً عالياً يترك في لحظة وينتهي في لحظة ، بل هو ضحك هادئ يساعد على إبطاء التأمل في الحياة ، ذلك التأمل الذي يتحقق في النص في مستويات مختلفة ، فالذات القاصّة تتحرك إلى الوراء لتحكم على الماضي ، ثم تتحرك إلى الحاضر ، وعندما لا يجد أرضاً تستقر عليها ترحل عملية التأمل من التجريب إلى التراسنكالي . ثم نصحو الذات لتأمل نفسها ، فإذا بها هي نفسها موضوع المفارقة .

على أننا نودّ أن نتساءل في النهاية : هل لابد للمفارقة من علامة ترشد القارئ إلى أنه يتعامل مع أسلوب يقوم على المفارقات ؟

حما لاشك فيه أن النص لابد أن يعد القارئ بعلامات تبجّله يحدد نوعية النص الذي يتعامل معه . والنص الذي يقوم على المفارقة تقع فيه علامات للمفارقة في كل الجمل . وهي تشير على الدوام إلى الخراف ما ، إما على مستوى منطق الفكر ، أو على المستوى اللغوي . وهذا الخراف ما الذي يحدث المفاجأة لدى القارئ ، ويحمله يدرك أنه يتعامل مع لغة خاصة ، تظهر في أصغر الوحدات القصصية وهي الجملة ، وتتصاعد إلى القطعة ، حتى تصل إلى الوقت الكلي الذي ينشئ مع نهاية النص .

إن عبارة « السكر في الدم يمرى بلعاب حلو ، والعصا على الظهر موجهة » ، تحوي على مفارقة لجميع بين الضحك ، بين الاستمتاع الوقت بأصغر الأشياء ، والإحساس المستمر بالحزن والتهديد . وقد يرد مثل هذه العبارة في أي نص قصصي دون أن تلتفت النظر لخصوصيتها وأهميتها ، ولكنها عندما ترد في فترة تتحدث فيها مفارقات أخرى .. عندئذ يبدو للجزء أهمية الكلي .

« قال الأعرج لنفسه : شمس الصيف كبيرة ، والثراب الحامي فوق الأرض يلعب القدم الحافية .. والسماء بعيدة .. سأسحب الجذوم من يده .. أنا رسول الأعرج ، أنا رسول لحد حسن ، والأعرج والجذوم وأنا كذا خدم الجيد حسن .. السكر في الدم يمرى بلعاب حلو .. والعصا على الظهر موجهة »^(٣٥) .

في هذا النص نقاطات تدعّ بمثابة علامات تجلّ القارئ يدرك أنه يلزّاه نص مصنوع من المفارقات . فهناك الإدراك المفاجيء بأن السماء بعيدة ، في الوقت الذي تحس فيه الشخصية بسخونة الأرض الشديدة تحت القدمين الحافيتين . وهناك التأكيد لكون الناس المسجونين يبرولون خدمة الجذ حزن في خوف وسعادة معاً . ثم تأتي العبارة الأخيرة لتصلد بالمفارقة إلى قلبها ، عندما تجلّ الإنسان يستمتع ، وسط التهديد المستمر ، بإحساس مزيف من السعادة الخاطئة .

وقد تأتي المفارقة من التعبير عن الفكرة الكبيرة بلغة الكلام البومس ، بل الكلام اللصوق .. « كانت قد قالت له فيها بعد : يا ويل ويا سواد ليل لوكان حببي يجب الأجر »^(٣٦) . فصب الأكم موضوع كبير . بل هو جزء من محور الذي تدور حوله رواية « الزمن الآخر » ، ولكنه عندما يوضع في هذه الصياغة الأسلوبية ، تحدث المفارقة .

وقد تأتي المفارقة في استخدام كلمات لها دلالات متناقضة عليها ، بمخاصة الكلمات الدببية ، لتكون خاتمة أوصاف سائر . فخلال صاحب القلعة و « حكايات الأبرياء » ، « صبح الوجه أبرد ، على عذبة شامة » جده أطلقوا بقدر من التزلّز كانه جديّة ، بمصاحبة سوار من بقى القصة ، وعلى يده

الشككة . وهي مقدرة لا بد أن يتوافر لها قدر من الذكاء والحس بشفافية الكلام . يتقدم ما يتوافر لها من حس هادئ سائر ، يتعامل مع مشكلات الحياة برفق . وبدون صخب أو اضطراب ، وعندئذ تزدى المفارقة دورها كمالاً .

على أن المفارقة بعد ذلك - سلاح ذو حدين - فيقدر ما تكون عامل إثراء للنص القصصى ، يمكن أن تكون سلاحاً ضاراً ، إذا ما تحولت إلى مجرد لغو من الكلام . وعندئذ تكون المفارقة أشبه بالويص الحاطف الذى لا يلبث أن يتلاشى . ويحدث هذا عادة عندما لا يجد الكاتب ما يقوله ، صادراً عن حس صادق ورؤيا عميقة وشاملة (٢٧) .

وإذا كنا نعى أنفسنا من تقديم نموذج لهذا النوع من المفارقة في النص ، فإننا على يقين من أن القارئ الفاضل لا يفوته قط أن يميز بين الأصالة والفضالة .

لبس من حرير أبيض ، ولتقرظ الذهبي يتدل من أذنه اليسرى ، والكاتب يمينه (٢٨) .

ولقد تآقت المفارقة من الصدود والمربوط المتجاوبين للذات الخاصة ، على نحو ما أوردنا سابقاً من أمثلة .

وكثيراً ما تلقى المفارقة من أن الكلام يلغى بضه بعضه :

« وقال : عندما أتحدث عنها الآن ، تبدو الأمور قاطعة الضوء ، وانغمسة الأحجام والمحدود . ليس في ذلك شيء من الحقيقة ، في مجرى الأيام ، والليالي المخططة الأمواج ، حيث ليس هناك إلا شيء ضوئى . ولجأه مضطربة القوام ومقطوعة الشكل . الضوء لا يأتي إلا في الحلم » (٢٩) .

وربما كان من الصعب أن نحصر كل أشكال المفارقة في هذا المجال ، لا لأن الحيز يشق بهذا الحصر حسب ، بل لأن المفارقة كذلك فن يتخضع للمقدرة على التحكم في اللغة ، بحيث تنقل ، على الدوام ، مفتحة حول

المواش

- (١٨) نفسه ص : ١٠٣ .
- (١٩) نفسه ص : ١٠٣ .
- (٢٠) نفسه ص : ١٤٢ .
- (٢١) نفسه ص : ٢٥٨ .
- (٢٢) الهدف والصدوق ص : ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ .
- (٢٣) نفسه ص : ٧٩ - ٨٠ .
- (٢٤) Eric Gould, Mythical Intentions in Modern Literature. Princeton Univ. Press, 1981; pp. 38-42.
- (٢٥) بهاء طاهر : أنا لذلك جئت ص : ٣ .
- (٢٦) نفسه ص : ١٧ .
- (٢٧) نفسه ص : ١٩ .
- (٢٨) نفسه ص : ٢١ .
- (٢٩) نفسه ص : ٢٥ .
- (٣٠) نفسه ص : ٢٩ - ٣٠ .
- (٣١) The Philosophy of the Novel: p. 190.
- (٣٢) نفسه ص : ٢٠٥ - ٢٠٩ .
- (٣٣) Wolf-Dieter Stempel: Ironie als Sprechhandlung Poetik u. Hermeneutik; VII; Fink 1976 S. 207-214.
- (٣٤) الطاهر عبد الله : الهدف والصدوق - العلية ، ص : ٨٠ .
- (٣٥) الزمن الآخر ، ص : ٤٥ .
- (٣٦) حكايات الأمير ، ص : ٦٤ .
- (٣٧) الزمن الآخر ، ص : ٤٤ .
- (٣٨) Dieter Wellershoff : Schäferische u. Mechanische Ironie. Poetik u. Hermeneutik, VII, S. 423-424.
- (١) I. M. Bernstein - The Philosophy of the Novel, The Harvester Press; 1984, p. 90.
- (٢) Doreen Mairre - Literature and Possible Worlds. Middlesex, London 1983; p. 16-22.
- (٣) إدوارد الخراط : الزمن الآخر - فار شهدي للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ . ص : ١٧٩ .
- (٤) نفسه ص : ١٩٣ .
- (٥) Elias Jacques: The Form of Time - Crane Runkle, New York - London 1982, p. 63.
- (٦) بهاء طاهر : أنا لذلك جئت . فهارات فصول (١٩) : الحقبة المصرية العامة للكاتب ، ١٩٨٥ ، ص : ٢٨ ، ٢٩ .
- (٧) يحيى الطاهر عبد الله : الهدف والصدوق . مطبوعات حطوة ، القاهرة ١٩٨١ . ص : ٢٢ .
- (٨) نفسه ص : ١٠٠ .
- (٩) The Philosophy of the Novel; pp. 60-90.
- (١٠) الزمن الآخر ص : ٤١ .
- (١١) سليمان غياض : الزمان . لا أحد . الحقبة المصرية العامة للكاتب . القاهرة ١٩٨٦ . ص : ١٢ - ١٤ .
- (١٢) الزمن الآخر . ص : ١٥ .
- (١٣) The Philosophy of the Novel; p. 79-80.
- (١٤) الزمن الآخر ص : ٢٤٤ .
- (١٥) نفسه ص : ١١٥ .
- (١٦) نفسه ص : ١٠٢ .
- (١٧) نفسه ص : ٣٢ .

حول بعض قضايا نشأة الرواية أمينة رشيد

عُرِفَت الأجناس الأدبية وقتت في أزمنة الاستقرار والازدهار الكلاسي ، أي فيها سماء تاريخ الأدب باسمه ، المصور الذهبية ، أما في مراحل التحول ، حيث يتقلب سلم القيم وتنتشر جماليات الإبداع ، فإن اليقين يستبدل به التساؤل ، ويسود عصر الشك ، النص الأدبي ولتصور النقدي ، والرواية من الأجناس الأدبية قربية المهمل في الظهور ، التي لم يتفق المنظرون والمؤرخون حتى الآن فيما يتصل بزمان نشأتها أو موقعها ، كما أن حريتها تستفز أولئك الذين يبحثون عن الحدود والتعريفات ، فالرواية ما زالت تبحث عن جمالياتها بين تنوع حركاتها وتعدد أصواتها .

ولا أريد في حدود هذا المقال أن أركض وراء الذين يبحثون عن أصول الرواية في دون كخوته ، سيرفانتيس ، أو في « القصة الشرقية » ، أو في تحول الأنواع القصصية السابقة عليها ، كما لن أتساءل عما إذا كانت الرواية العربية امتدادا لشكل المقامة أو نتاجا للتأثير المغربي ؛ فوراء هذه المواضيع كم من الزيف والأطروحات الأيديولوجية التي أقوم حاليا ببحثها مع مجموعة من الدارسين والمتخصصين^(١) . لن أهتم إذن بأصل الشكل الروائي ، إلا لتأكيد جدية بعض النتائج وجديتها ، أو لفحص المفولات التي لا أساس لها في الواقع الأدبي أو العكسي ، على الرغم من تلبثها لبعض مطالب الحياة الثقافية

إن القضية التي سأحاول طرحها ، وإن كنت لن أتمكن من تقرير حلها النهائي ، هي قضية تأصيل الشكل ، دور الاهتمام بتعريف حدود الجنس الروائي الذي لا يكف عن التحول . سوف أتساءل عن شروط إمكان تطور الشكل الأدبي الجديد ونضجه ، دون الاقتصار على الشكل الروائي ، في مراحل التحول الاجتماعي والثقافي . لقد قال « جورج لوكتاش » إن الشكل الفني الكبير يعبر في جيلته عن مضمون متغير . نعم ؛ ولكن كيف يتم التجديد الحقيقي ، بمعنى تأصيل الشكل وإتجاهه واستفلاله . لقد قيل إن الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر قد تأثرت في نشأتها بالرواية الأسبانية وبالرواية الإنجليزية وبالقصص الشرقية . وقيل عن الرواية العربية أنها نتاج القصص العربية ، وبخاصة المغربية . فلماذا إذن استغلت الأولى منذ بداية عهدها واستمرت الثانية نائمة مدة طويلة من الزمن ، فأكدة ذاكرة أصولها القديمة في الأشكال القصصية العربية في التراث ؟

الفنيتين شكل الرحلة « البيكارسكية » لرجليس يبحثان عبر حوازمها وتفتلانيها عن دلالات عصرهما ، وعن سمات جديدة للكتابة ، معبرين بطرق مختلفة عن « عصر الشك » ، وعن ظهور الشكل الجديد ، على الرغم من تضالوت الوعي بين العمليين والكتائبيين . وسأحاول في هذه الدراسة أن أوضح بعض القضايا الخاصة بنشأة الرواية وجمالياتها وحدودها ، وهذا من خلال ثلاث قضايا أساسية :

هذه هي الأسئلة التي سأحاول طرحها وفهمها من خلال بعض الآراء المعروفة ، وغير دراسة عمليين هما : « جاك القدرى » ، للكتاب الفيلسوف الفرنسي « ديبرو » ، في القرن الثامن عشر في فرنسا ، « وحديث عيسى بن هشام » للمصليحي ، فهذان الممثلان نتاج لأهم مراحل التحول في موطنيهما وزمانيهما ، بالإضافة إلى أن حديث عيسى تعد من أوائل القصص العربية الحديثة . ويجمع بين

« الحكاية » (La fable) ، يقول « هوبه » : « هذا الموطن إذن رأى الشرق) أجدر أن يسمى وطن الحكايات من اليونان الذين لم يفعلوا إلا نقلها واستبانتها في أرضهم »^(١). وثائق تفصيلات الأصل العربي عاملة ومزينة بالأكثار «إيديولوجية التي كانت تتناقل من العرب والإسلام منذ العصور الوسطى : إن أعمال العرب مليئة بالمجازات والمبالغ فيها ، وبالتشبيات والتخييلات . وقد اشتملت كذلك على أصل الرواية ؛ فهذا الأصل ماثل في القرآن الكريم ، وعند لقمان (أبو قصص الحيوان) وفي حتى بن يقظان ، الذي أحضرت في قصة الحقائق الفلسفية شكل الرواية »^(٢).

أ. جـ . وإذا ما وقفنا عند حقائق بدايات الرواية في نظر العرب الحديثين ، فعل عكس ما ذهب إليه « هوبه » عندما تكلم عن ثراء الخيال العربي وقدرته العرب على التخييل الذي أنتج أول القصص التي عرضها الإنسانية ، يعتقد للمستشرق الإنجليزي « جب » - فيما يذكر محمد حسين هيكل^(٣) - أن سبب القصور القصص عند العرب هو نقص الخيال عندهم . وعلى الرغم من أن هيكل يدين التناقض الذي وقع فيه « جب » عندما اتهم العرب بكثرة الخيال فيما يخص الأمور العامة ، وعلى الرغم من أنه انتقد التبعة العربية للغرب في كتابة القصص ، فقد تبقى هو نفسه المعيار « الغرض » في قياس الجمال القصص^(٤).

ويذكرنا هيكل أن « جب » هو الذي حين رواية « زينب » ، حل أبها « الأولى من نزع القصص الحديث » ، على الرغم من أنه « تكلم في هذا السبب عن قصص شوقى ، وعن « حسي بن هشام » للمولى ، وعن روايات جودجي زيدان^(٥) .

أما يحمى حتى في كتابه « فجر القصة المصرية » ، المنشور في ١٩٦٠ ، أي بعد أكثر من ربع قرن من « ثورة الأدب » ، الذي صدرت أول طبعة له في ١٩٣٣ . وعلى الرغم من تحيره عن الآمال الكبيرة التي تلت ثورة ١٩١٩ في إيجاد أدب مصري عظيم كمطمة الثورة العارمة التي اجتاحت البلاد ، فإنه يكرس أهمية للمعيار الغربي ، مسطفا حتى بعض التحفظات التي أثارها هيكل حول التنمية وتعظيم الفن القصصى العربي في التراث . ويرى يحمى حتى - كما اعتقد « جب » - أن زينب هي أول رواية عربية حديثة ، ويضيف إلى هذا اعتقاده بأنها خرجت ناضجة : « من حسن الحظ أن القصة الأولى في أدبنا الحديث قد ولدت على هيئة ناضجة جميلة ، فأثبتت نفسها - أولا - حقا في الوجود والبقاء ، واستحقت - ثانيا - شرف مكانة الأم في أخذ المذهب من والانتساب إليها »^(٦). وكان لراى يحمى حتى ، قد استجاب لذلك عصره عندما كتب حديث حسي بن هشام فيما ضمنه هذا العمل النقد لمجتمع زمانه ، ولكنه أخفق - وفقا لراى يحمى حتى - كذلك - في إيجاد الشكل المناسب . ثم يصدر يحمى حتى هذا الإنكار المكروى للتمية ، والفتائم على مفهوم مزيف للشكل : « إذن لا بد للأدباء لوصف التجميع القائم من اقتباس الشكل الجديد ، والتصيير بأسلوب جديد يلائم الشكل »^(٧) . وسأحاول أن أظهر - من خلال هذا البحث - أن الشكل لا يتيسر ، على الرغم من أهمية المؤثرات الخارجية ، وما سطوى عليه من إمكانية الإثراء ، بل يتضح س - - التجربة الأدبية ، والفنية ، والاجتماعية ، في المقام الأول

١ - د . إلى جانب كثير من الأطروحات الفنية ، إن لم تكن

- نشأة الرواية وأصلها بين التاريخ والأيدولوجيا .
- الطرح الفلسفى لجسميات الرواية .
- عصر الشك وانضاج الشكل الروائى .

١ - النشأة والأصل

١ - أ . إن سؤال البدايات من القضايا التقليدية في تاريخ الأدب ، وهو يتعلق بتقسيم اللغة الأدبية إلى أجناس تبدأ وتتلور وتغور عبر تعاقب المراحل الأدبية . ومن المألوف أن نخدس بداية الجنس الأدبى ، والجنى نفسه ، في تطوره التاريخى ومعيار تعريفه ، فيتحدد بذلك بين علله التاريخية وآثاره للمعوسة ، قبل أن يتم نظرية الأدب ، أى علم أسس الشكل الأدبى وأصوله ، بمعرفته للجانب المؤسسة للشكل الأدبى المعين . أما النقد الاجتماعى للأدب فلم يبدأ إلا منذ زمن قصير في عبادة حدود المصنوع الاجتماعى للمصل الروائى ، ليهتم بالشكل الروائى . وفى هذا الإطار نجد كثيرا من الأطروحات الأيدولوجية تتسلل^(٨) إلى الأحكام ، دون نظر إلى الواقع الثقافى والأدبى .

أ. ب . ظهرت في فرنسا في عام ١٧١٠ الطبعة من كتاب مقال في أصل الرواية ، وكانت قد كتبت قبل ذلك بأربعين سنة ، ثم انتشرت في أوروبا كلها ، وترجمت إلى اللاتينية والإنجليزية والهولندية ، وكان من أهم جوانبها أنها حددت بعض الأسس المشهورة للرواية التي استمرت بعد ذلك في الوعي الدارج بهذا الجنس الأدبى . فالروايات هي ، حسب « هوبه » (Huot) مؤلف هذا الكتاب : « قصص تخيلية للمغامرات غرامية ، كتبت بالثر وبطريقة فنية لإشباع القراء وتعليمهم » ، إذ إنه ينبغي في آخر الرواية أن يبدان الحقا ونكافا الفضية .

وكذلك نجد في كتاب « هوبه » معلومات عن أصل الرواية .

يقول الناقد إن من أراد أن يعرف أصل الرواية ويبدأها فعليه ألا يبحث عنها في جنوب فرنسا (في « البروفانس ») ، ولا في أسبانيا « كما يعتقد كثيرون » ، بل في مواطن أكثر بعدا ، وفى العصور الأكثر قديما^(٩) . ويركز الناقد بعد ذلك على الأصل « الشرقى » للرواية ، فقد كانت هناك ، على حسب اعتقاده ، مواطن عرفت « التخييل » أكثر من غيرها ، على الرغم من أن البشر كلهم يتميزون بقوة الإبداع ؛ وهي « الأصل الأول » للرواية عند هذه الشعوب . ومن الملاحظ هنا ، أن قوة التخييل تحظى بالتقدير الذى سوف تفقده في أقوال المستشرقين بعد ذلك ، الذين رأوا أن سبب ضعف الرواية العربية هو ، جزئيا في اللزعة التخيلية الشرقية . أما الأصل « الشرقى » العربى للرواية فسوف ينسب عند أول المؤرخين للأدب العربى الحديث .

يقول « هوبه » : إن الشرقيين قد أسروا في الغريتين يبلداهم الرواوى . . . وعندما أقول الشرقيين ، أعنى المصريين والعرب والفرس والمندو والسورين . . . فقد خرج أكبر روايى العصور القديمة من هذه الشعوب «^(١٠) . ونرى الدارس يقدم ما هناك من انتقاع يحظى بالانتشار في أوروبا ، وفى الفكر العربى الليبرالى وغيره ، مؤداه أن أصل الحضارة الحديثة يرجع إلى اليونان بكل البراهن ، بما في ذلك

الأعلى الذي تصبو إلى تحقيقه^(١٧). ويرجع إلى هيكمل أنه عرف بوضوح أسباب تطور الرواية العربية (ويوضح هذه الأسباب بحكم الإبداع الأدبي حتى اليوم)، وهي: «النتيجة للقصة الخفية، وفتنة للتل الأعلى، والنقص في التجربة الفردية نتيجة الخضوع للمجتمع للتقليد، خصوصاً فيما يتصل بعلاقة الرجل بالمرأة؛ واستمرار الأسطورة؛ وأهم من هذا كله ضعف الفكر النقدي وسوف نرى فيما بعد أثر جوهريته الفكر النقدي. وصور المحاكاة الساخرة في إتضاع الفن الروائي واستقراره».

وقد أدرك هيكمل أيضاً أهمية تطور الرواية المضادة للفنص الحرفية التي يجيها الجمهور، من أجل ازدهار هذا الشكل ونفضه الفني. وهذا الإدراك قد عبر عنه من قبل عيسى عبيد في مقدمة مجموعته الثانية «ثريا»، فيبدأ اتهامه المصحف التي لا تعرف النقد الجيد، «يؤم القاري»؛ إذ لم ترج قصته رواج روايات «سكندر» و«جونسون»، وذلك لجهل القراء بهذا الفن، وانصرافهم إلى قراءة روايات مضعة بالحوادث المدهشة الرائعة، والمفاجآت الغريبة، المبهمة عن الحقيقة بعد الساء عن الأرض. أما قصصه فضالية من أثر ذلك؛ لأنها مبنية على قاعدة الحقائق الدقيقة الصادقة المجردة.

والواقع أن جبل ثورة ١٩١٩ من المصاصين أمثال عيسى عبيد، وطاهر لاشين، وصفي حقي نفسه، على الرغم من التبعية التي تسلبت إلى خطتهم، كان يريد من الرواية أن تكون فناً واقعياً موازياً لعظمة تلك الانطلاقة، ولكنه -لأسف- رأى معيار هذه الواقعية في القصة الغريبة، وليس في خبرة الحياة وخضم الواقع المعيش؛ وهذا الأدب الواقعي سيجد غذاءه في أدب الغرب كما يجد دفعة إلى الأمام في انتفاضة سنة ١٩١٩^(١٨). وهذا ما سيؤكده عمود تيمور في قصصه التي تختلف من فن «موبسان» في التصوير وتقلل الواقع معياراً أشبه بالظلم.

أ- هـ. وهكذا تظهر القراءة التاريخية أن الرواية الحديثة نضجت حقاً في ظروف اجتماعية سمحت ببلورتها، فكان لا تساع جمهور القراء، ولازدهار الطبقات الوسطى، بخاصة في أوروبا وفي العالم العربي كذلك، دور في تعزيز ذوق القاري، وموضوعات الكتابة الأدبية، وطبيعة الشخصيات، ومواقع الفعل، في حين ظلت الأهمية والاهمية الطبقة، وضفت النقد والديقراطية، محوكة للانتشار الأدبي ولزدهار الرواية في الوطن العربي، منذ بداية حياته حتى الآن، مع إقبالها في تبعية نسبية. أما في أوروبا فقد كان للتطور العلمي ونمو الفكر الفلسفي للتعلق بمفهوم الزمان، أثر انعكس في مجالات الإبداع وفي الإنتاج الأدبي، على نحو ما نستطيع أن نقرأه في النصوص النظرية التي عرفها المبدعون والنقاد في القرن الثامن عشر. لقد عرف الفيلسوف الإنجليزي «لوك» أهمية الإنسان بأنها هوية الوحي عبر مدى زمني^(١٩) فتكون الشخصية الفردية هو الوحي بالمعوية من خلال اتصال الذاكرة بالماضي. وأهمية الذاكرة تكمن وراء المفهوم الخاص بالسياسة، على نحو ما أوضح الفيلسوف «هوبز»^(٢٠).

ونحن نعرف أن فكرة «السياسة» تلعب الدور الأساسي في كثير من الروايات الكبيرة الموصوفة «بالفلسفية»، بل في «الرواية الجليدية» نفسها، على الرغم من زعم كتابها ومطريها. كما أن تطور مفهوم

الأسطورة، التي تحيط بتاريخ بداية الرواية، هناك أيضاً دراسات وتحليلات تنص: لنا كثيراً من ظروف نشأة الرواية أو أسباب فتورها. في أوروبا، مثلاً يتفق الجميع على أن الرواية في القرن الثامن عشر نمت بفضل تحول الزمن الاجتماعي، واتساع جمهور القراء مع تغيراته، وتطوير جماليات الكتابة. وكان لهذه التغيرات أثر مباشر في اتجاه الرواية نحو الواقعية. وكان من أهم مظاهر التغير رفض الموضوعات التاريخية، وشخصيات الملوك والنبلاء، والمواقف العظيمة، واختيار الموضوعات المحصلة بالحياة المعاصرة، والشخصيات الحديثة، والمشاعر المألوفة لجمهور الطبقات الوسطى^(٢١).

وكان لهذه الظروف أثرها في جماليات الإبداع؛ فانتقل الذوق الأدبي من العام إلى الخاص، ودخلت في صياغة الخاص وتخصيصه مفاهيم جديدة للزمان والمكان، مصاحبة الاهتمام بالتجربة الذاتية. وكان «فيغو» و«ريشاردسون» أول الروائيين الذين لم يأخذوا موضوعات أعماقهم من الأسطورة أو التاريخ أو الأدب السابق، على عكس «تسوسر»، و«سينسر»، و«شكبير»، و«ملتون». وقد ركز «فيلدنغ» في مقدمة «توم جونز» على أن الرواية شكل ملحى، تتماثل علاقته بالكوميديا مع علاقة الملحة بالترجيديا. وسوف يلتصق «جورج جيت» فيها بعد هذا الأصل للرواية^(٢٢). ويقول «فيلدنغ» إنه ينبغي على كاتب الرواية أن يتوافر فيه الصفات الأربع التالية: المبقرة، والإحسانية، والمعرفة، والتجربة. وسوف يرى لوكاشن فيما بعد أن «فيلدنغ» قد أدرك أهمية رسم الأنماط للشخصيات من أجل الحذف الواقعي الكبير. أما الفرنسيون «بريفو»، و«ديدرو» و«روسو»؛ فقد استلهموا هؤلاء الروائيين الإنجليزي، وساروا على نهجهم في البحث عن الحقيقة عبر الرواية، ورفض الرواية «الروائية» السائدة، في حين رأى «الماركيز دي ساد»، في «أفكار عن العروبة»، أن الرواية ينبغي لها إيقاظ القاري واستغزازه من أجل تشكيكه في أفكاره المسبقة. وسوف نرى فيما بعد أهمية الدور الذي قام به «ديدرو» بجماليته الجديدة، التي أثرت في «كافكا»، في نقل الاهتمام من السرح إلى الرواية، ومن الرواية «الروائية» المبنية على المفارقات الحرفية وتغريب القاري، في الزمان والمكان، إلى الرواية -البحث عن الحقيقة- عبر المحاكاة الساخرة لأنواع السائدة، والارتقاء بالجنس الروائي غير المتعرف به حتى زمنه، وكيف جعل من الرواية مرآة للحضارة وصدى عظميا ولعصر الشك، الذي غمر فرنسا قبل ثورة ١٧٨٩.

وفي علنا العربي أيضاً، أدرك رواد الرواية، على الرغم من التبعية التي اتسمت بها الرواية العربية -وتفصيلاً- في بداية عصرها الحديث -أدركوا أهمية هذا الجنس الأدبي في التعبير عن شمولية الحياة. يقول هيكمل -وكان هذا القول بعد عشرين سنة من ظهوره- «زين» -«إن الأدب، واللحن القصصى يتوخى خاص، هو الكليل ينشر ما يكشف العلم عنه من حقائق»^(٢٣). . . . وللحن القصصى -إلى جانب ذلك- فضل إلهام غيره من الفنون الجميلة؛ فهو أسبق من الشعر ومن التصوير ومن الحفر؛ بل من الموسيقى نفسها، إلى التعلق صور حياة الجماعة التي يعيش فيها، وإثباتها على الورق، ثم هو أقدر من هذه جميعاً على رسم أمل الجماعة التي يعيش فيها وإثباتها على الورق، ثم هو أقدر من هذه جميعاً على رسم أمل الجماعة في المستقبل وتصويره للتل

وحل هذا الأساس ينبغي أن يؤخذ الجمال في سياق وليس في المطلق . ويضرب « ديدرو » مثلا من الأدب الفرنسي قول « هوراسيوس » الشيخ في مسرحية « كورن » (١٧٣٦) ، عندما يسأل عما كان يجب أن يفعل ابنه التروك وحيداً (١٧٣٦) أمام ثلاثة أعداء فيكون رده : « أن يموت » ، فيذهب العجالة التي تصد من روايات الأدب الفرنسي ، ليست جميلة أو فيحيية في حد ذاتها ، بل في دلالتها من داخل المسرحية : شيفرشة الأب ، وموت أبنائه الآخرين في الحركة ، ومفهوم الشرف والوطن ، إلخ . فلذا قلنا هذه العبارة إلى الكويديا الإيطالية فسوف تتحول إلى عبارة فكاهية ، وتثير الضحك بدلا من الشعور و بالجلال » (Le sublime) .

وقد سمح مفهوم الجمال المرتبط بفكرة العلاقات بحل المحصلة التي لم تكن قد وجدت صلا بعد . مضطحة التضاريس بين و الجمال المطلق و « الجمال النسبي » . يقول « ديدرو » : إذا تساءلنا عن الجمال ، هل ما يسمى « جملا » يظل هو هو في كل الأزمنة وكل الأماكن ، أم أن الجمال شيء « محلي ، وخاص ، ومؤقت » ؟ فإن مبتدئ - أحيى الجمال بوصفه إنتركا للعلاقة - يسمح بتبني للمعنى الأول ، لأنه يوفق بين الضدين . فلذا أخذنا مبدأ العلاقة في مفهوم الجمال استلطنا أن نوفق بين الجمال كما يراه الطفل ، والشيخ ، والرجل المتصدد ، والرجل البدائي ، إلخ . إن الأساطير الجميلة تتغير ؛ وما هو دائم ومستمر هو إدراك العلاقة . ويستمر « ديدرو » في البحث عن الجمال بين الوحدة والتنوع ، وفي جدل الحركة والسكون . والرواية عنه ، كما سنرى ، هي بمقتضى أساسية حركة وجدل بين العلاقات ، ويتسلل في بين الأضداد .

٢ - ب . هل تأثر « كانت » حقا بجماليات « ديدرو » كما قال تلميذه « هلمان » ؟ ربما كان هناك اختلاف في الأسلوب بين الفيلسوف والكتّاب - نقاد القرون والأجناس الأدبية . لكننا نجد عند « كانت » ، كما وجدنا عند « ديدرو » ، محاولة لحل مشكلة الوحدة والتنوع في إدراك الجمال . يقول « كانت » إن الذوق الجمال يمثل بوصفه انطباعا فرديا ، على العكس من المفاهيم العلمية التي عاجلها كتاب « نقد العقل الخالص » ، والمفاهيم الأخلاقية التي تناولها كتاب « نقد العقل العملي » . ومع ذلك فلن تكون هناك جماليات ، أو علم للجمال ، دون القدرة على تجاوزة الشعور الدلائل بما هو جميل ، من أجل تقرير نظرية في الحكم تجمع بين الدلائل والخالص ، بين الخاص والعالم ، بين الفن والعلم . وقد كان كتاب « كانت » المسمى « نقد الحكم » محاولة لإيجاد وحدة فلسفية - تجمع بين العقل النظري والعقل العملي والحكم الجمالي .

إذن فقد كان كتاب « كانت » ، وإن لم يتكلم فيه عن الرواية حل وجه التحديد ، خطوة مهمة في عبادة الفصل بين العلم والخالص في الفلسفة الكلاسيكية ، وفي تثبيت نتائجها في أساسيات البحث الجمالي .

إن الاتصال الجمالي يتحقق بالضرورة من خلال الربط بين العام والخاص . وقد رأى « كاسيرر » أهمية هذه العلاقة ؛ فلتقول الجمال يكشف عن الصلة بين الأنا والآخر ؛ إذ إن القيمة الجمالية تكمن في أن ما هو جميل بالنسبة إلى يبنين أن يكون جميلا بالنسبة إلى الآخرين . والحكم الجمال لا يعتمد على الكمال كما يظن كثير من الفلاسفة ، بل

الزمان قد أسهم - من خلال ربطه بالمكان - في نقل الاهتمام من العلم إلى الخاص ، أو - بمعنى أدق - من تصوير العلم في ذاته إلى تقيله في الخاص ، من أجل التخصيص ، واحترام الواقع ، والإخلاص للتجربة الفردية . يقول « لورد كاسيرر » في « عناصر للتقدم » (١٩٦٢) : « إن تكوين الصور لا يتم إلا عبر الأشياء الخاصة » (١٩٦٢) ، وكان هذا المثل الأعلى للجماليات مشتركا في تلك الحقبة . أما مفهوم الزمان في النهضة العربية الثانية ، التي شهدت نشأة الرواية الحديثة ، فقد ظل معوقا في انطلاقه ، نتيجة الإيمان بالدائرية أو بالرجوع إلى الماضي في حالات الردة - كالتي نعيشها حاليا . وعندما تدرك فكرة التقدم فلها لا تستغل من أصلها في الفكر التنويري الأوروبي ، وتضيق نظروف نشأتها .

وأخيرا قد أسهم الفكر الجمال والفلسفي الأثني في إضاح مفهوم الرواية ؛ بفضل تقدم الجماليات عند « كانت » والمثقف « ديدرو » ، وجماليات هيجل ، والرومانسية الألمانية ، إلخ ، في حين لم يتوصل المنظرون العرب الليبراليون عن التمييز للهمم عن « الغصة الغربية » وضرورة التسليم بها وانخفاها معيارا للإبداع الروائي .

وربما كان أهم سبب في بلورية شكل الرواية في أوروبا ، شرقا وغربا ، وتخلله زمتا طويلا في الوطن العربي ، أنه مرتبط جوهريا بنضج الفكر النقدي واستقراره ؛ فمن أهم سمات الرواية النقد والسخرية ، وهما من شروط الإنتاج الأساسية ، لتعدد الأصوات واللغات ، وفقا لتصوير « باخين » ، الذي يرى أن نضج الرواية قد صاحب تطوير « الزمكانية » ، كما أن الرواية تمثل المحاكاة المسخرة للواقع وللأجناس الرسمية للأدب في آن واحد ، وأنها - بذلك - لا تتصل من النقد والصوت الأخر والصفة المحورية . الرواية هي - كما قال « لوكاش » « من النصيحة » عندما تستك الآلة » ، ويواجه الإنسان وحدته وإشكاليته ، ليحمل مسؤولية نفسه واختياراته ، وقلقه ، في الاتصال بين ماضيه ومستقبله ، بين ضياعه وخلفه المتجددين .

٢ - الجماليات والرواية

٢ - أ . يذكر لنا تاريخ الفكر أن الفيلسوف الأثني « كانت » قد تأثر « ديدرو » في أفكاره الجمالية ؛ فقد قال « هلمان » وتلميذ « كانت » إن أساتذته قد نصحه بقرائة مقال « ديدرو » عن الجمال ، المنشور في الموسوعة الكبيرة ، وأن ملاحظاته « كانت » تستحق أن توضع إلى جانب ذلك المقال في الجمال ، الذي نشره « ديدرو » في الموسوعة الكبيرة ؛ وقد كان هذا المقال حقا أثر ضخم في تغير الأفكار عن الجمال (١٧٣٦) .

إن الفكرة الأساسية التي يعالجها المقال هي أن الجمال لا يتصل في الأشياء العظيمة فحسب ، وفقا لما ساد من اعتقاد في ذلك الزمن في إطار المذهب الكلاسيكي ، بل في العلاقات بين الأشياء . وهذه العلاقات - أو النسب - التي ينشئها العقل البشري ماثلة في الأشياء كذلك . فالعلاقات التي تولد الشعور بالجمال ، مثل النسب الرياضية ، هي علاقات « واقعية » ، وفقا لعبارة « ديدرو » ، وليست مجرد علاقات « وهمية » أو « فكرية » . فالجمال إذن يتصل في جميع الكائنات من خلال العلاقات ، ولا ينحصر بالكتلت العظيمة (١٧٣٦) .

بين البطل والمجتمع ، حيث ينتهي هذا الصراع ، سواء بتغلغل البطل وخضوعه لشروط الواقع أو بمجاوزة الواقع ، الثرى « نحو واقع يزيته الفن ويغربه إلى الجمال » .

أما بالنسبة للرؤية فإن الرواية تفترض ، مثل الملحمة ، رؤية شمولية للعالم والملحمة ، تكشف عن سادتها ومضمونها في أوجهها المتنوعة ، بمناسبة حادث فردي يشكل نواة الكل . وهنا يجب أن يتاح للمبدع قدر كبير من الحرية ، حتى لا تتخبط الرواية في « الثرى » و « اليوس » من خلال وصفها لثر الحيلة . وهكذا يحدد « هيجل » قبل المتطرين للمعاصرين للرواية - أهمية الرؤية الشاملة مع حرية أساسية للمبدع في نسج تفصيلات عمله الفني .

٢ - « . ويتنطلق « لوكتاش » كذلك من التمييز بين الملحمة والرواية ، ولكنه يعمق العلاقة بين البطل والعالم في الانتقال من الأول إلى الثاني . ذلك بأن ما نظم كلا من عالمي الملحمة والرواية هو سلم مختلف من القيم . في الملحمة هناك اتساق سديد ، بل تطابق ، بين البطل والعالم ، يحدد أولوياته وآلياته نظام فوقي يحكم موقع البطل في العالم ، وأفعاله ، وواجباته ، ومعاركه ، حتى الانتصار النهائي المؤكد . أما في الرواية فإن القيم تفقد صلاتها في غياب النظام الفوقي ، الذي لم يعد يشكل مسار الحيلة ، ويتحول البطل عندئذ إلى ذلك البطل الأشكال ، الذي سيشكل وصفه في أعمال « لوسيان جولدمان » ، و « رينيه جيرار » ، متأثرين بفهمهم « لوكتاش » « تشكل الملحمة شمولية حيلة متكاملة بذاتها ، أما الرواية فتحاول أن تستكشف الشمولية الخفية للملحمة » (٣٩) .

ويرسم هذا الإطار القيمي شكل العمل الأدبي ، أعني الرواية التي تقوم على الصراع بين بطل إشكالي ، يمارس نصه و « داخلية » المعزولة بعد « سكرت الألة » ، ويصنع متصور ، تسود قوى مجردة فقدت اتصالها بالبشر (بل بعضها « لوكتاش » في كينونتها ارتيائية في « نظرية الرواية » بل في أعماله التي تلت « الطريق إلى ماركس ») . وعلى الرغم من اهتمام « لوكتاش » بالشكل الروائي ، الذي يقارنه بالشكل « الملحمي » والشكل « التراجيدي » ، لم يمل هذا الناقد قضية الشكل في نظرية الرواية إلا من خلال التضميد الطريف لمعصرين :

— نمجية البطل في مواجهته للمجتمع .

— قضية الزمان في الرواية .

١) إن أفضل صيغة شكلية للرواية هي ، وفقا لرأي لوكتاش ، سيرة حيلة البطل ؛ إذ إن صراعه مع المجتمع يمثل الكاتبة الأساسية في العمل الأدبي : « شكل الرواية الخارجي هو في الأساس سيرة حيلة ؛ فالخاصية المعنوية التي تميل إليها سيرة الحيلة هي الوحدة التي تستطع إدخال الموضوعية في الترددية بين نظام للمفاهيم تسرب منه دلتها الحيلة ، وتركية حيلة لا تستطيع أبدا الوصول إلى اكتمال الذات ، حيث تتحول فيها الطوبى إلى عملية » (٤٠) . وهنا نستطيع في سر أن نتعرف التعارض بين الدولة الحديثة التي أشار إليها هيجل (نظام للمفاهيم تسرب منه دلتها الحيلة) والقلب المله بالأحلام (تركية حيلة لا تستطيع أبدا ...) . ولكن في حين يميل « هيجل » للمصلحة بخضوع البطل ، أو اللجوء إلى الجمال والفن ، يترك لنا « لوكتاش » نمجته المشهورة للرواية بين :

عل ما يتحقق من ارتباط وتوافق بين الوحدة والتنوع ؛ وفي هذا يتحدد - وفقا لرأي « كاتش » - مفهوم الشكل . وقد انتهى به هذا الفهم إلى أن الحكم الدقيق يلغى المطلق من التصور الجمالي : « إن اللحظة الشكلية في تصوير شيء ، حيث يتم التوافق بين التنوع والوحدة (دون تعبد لا يجب أن تكون عليه هذه الوحدة) لا نجعلنا نعرف بشكل مطلق أية غاية موضوعية » .

ومع ذلك فإن « كاتش » لم يدخل في قضية الرواية (٤١) كما فصل « هيجل » ، أعظم قارئ له ، فقد عالج « هيجل » موضوع نشأة الرواية في بعض الفقرات التي قرأها لوكتاش وتأثر بها ، كما هو معروف .

٢ - ج - يقول « لوكتاش » - في دراساته المتأخرة عن الرواية - إن « الجماليات الكلاسيكية الألمانية كانت أول طرح - على مستوى المبادئ - لمفصلة نظرية الرواية . وقد كان طرحا متسا ، أي بطريقة منظمة وتاريخية في آن واحد » (٤٢) . والواقع أن « هيجل » - باستثناء بعض الملحاحات والإضرابات إلى الرواية عند كبار الرومانسيين الألمان - كان أول فيلسوف طرح قضية الرواية بما هي ركن عضوي في بنية الجماليات ، ويوصف الرواية أحد الأشكال الأدبية الكبيرة . ومن ثم كانت صيغته المشهورة : الرواية هي « ملحمة برجوازية » .

ولقد أظهر محمد يبرادة في مقدمته ترجمة « باخين » والدالة الأساسية للرواية عند « هيجل » بوصفها شكلا جديدا للرواية جاء - تاريخيا - بعد رواية القروسية والرواية البرجوازية (٤٣) ، وكان مناسب للمجتمع الجديد الذي عرف التحول من « خضوع الحيلة الخارجية لثروات الصداقة وتقلبها » إلى نظام « مؤكد ومستقر » ، هو نظام المجتمع البرجوازي ، ونظام الدولة ، حيث أصبحت الشرطة والمحاكم والجيش تحتل مكان الأهداف الحيلية التي سعى إليها الفرسان (٤٤) . ويصف « هيجل » عملية الاستلاب الاجتماعي كما تتمسك في الرواية من خلال الصراع بين وفيات البطل وأحلامه ، من ناحية ، وواقع المجتمع في رتبته ، من ناحية أخرى . إن هذا الصراع يبور - إذن - بين « شاعرية القلب » و « ثرية الظروف » الميضية التي من خلالها يتكون البطل و « يتعلم » ، « فيتمثل » ، ويتدمج في الحياة الاجتماعية . ويحدد « هيجل » هنا شروط « رواية التعلم » التي سوف يتعرض لها « لوكتاش » في وصفه الخاص للسوادية بين البطل والمجتمع ، قبل أن يقدم « باخين » دراسة المفصلة عن « رواية التعلم » بوصفها أحد الأنواع الكبيرة للرواية التي تشكلت من خلال تطور مفهوم الزمان ويطبع بالمكان في « الزمكانية » .

وقد تعرض « هيجل » في فترة أخرى من حياته (٤٥) ، عرفها « لوكتاش » وأشار إليها ، إلى بعض الخصائص الشكلية للتنوع الجديد ، وتكلم عن كيفية الرؤية التي يحتاج إليها الروائي من أجل شاعرية النص التي تتقدمها الرواية عند خروجها من إطار العالم الملحمي . ذلك بأن ما يميز الشكل الروائي بصفته « ملحمة العصر البرجوازي » هو الصراع بين « شاعرية » القلب و « ثرية » الحيلة ، من ناحية ، وفقدان الشاعرية الخاصة بالملحمة ، مع ضرورة تعرضها من أجل تحقيق الخاصية الفنية أو الجمالية من ناحية أخرى . وهذه الملحمة الجديدة تقدم لإينا تنوعا وثراء في المصالح والشخصيات والأحداث وظروف الحيلة وحالاتها ؛ وكل هذا يتفصل حول الصراع

١ - إرجاع الشاعرية إلى النص الأدبي بعد أن فقدت الرواية شاعرية اللحمة (استناد للتعارفي المهيكل بين « شاعرية القلب » و « نثرية الحية ») من خلال ورمسية الأوهام المتقنعة . والزمن هنا هو عامل الانحدار ، وهو يعمل كيمة شاعرية عظيمة في الرواية^(٣٣) .

ب - استكمال الشكل في الرواية ، الذي يحدد تعارض البطل المقتت والعالم المتهاوى . ويضرب « لوكاتش » رواية « النثرية الماعظية » لقولبر مثلا أعظم نموذج لنجاح الشكل الروائي من خلال بناء الزمن .

كانت هذه الرواية مهددة بعدم اتساق التركيب ، وفتحت الواقع وتشرزمه في قطع غير متجانسة وركيكة ، وطيب الغنائية في وصف نفس البطل الضارب في الحيرة وقد تحولت داخلته إلى قطع متصلة بلا تواصل ، « قطع من الواقع في اتصال بحت ، نتيجة لجسودها وعدم اتساقها وعزولتها »^(٣٤) . فالقطر هنا ينفذ الجوهري مثل العالم المحيط به . وفي هذه الحالة من اليأس ، كما يقول « لوكاتش » ، يكون الزمن هو « عصر الاتصال » لرواية تمد من أفضل الأصنام الروائية في القرن التاسع عشر في فرنسا^(٣٥) . وينهى « لوكاتش » هذه الصفحات الجسدية بملحوظة أساسية من الزمن الذي يفصل البشر والأجسام ، والذي ينمكس في الرواية من خلال الذاكرة والأمل ، ذاكرة للماضى الذي يحول الاتصال إلى تواصل ، والأمل الذي يقضى المستقبل ؛ قائلا أشياء غشالية من المعنى ، ولكننا نقضاه من خلال الأمل والذاكرة^(٣٦) .

وسوف يرجع « لوكاتش » إلى قضايا الرواية ونشأتها في « كتبهات موسكو » ، حيث نجد له صلين هما : « تقرير في الرواية » ، و « الرواية » ، يتعلق فيها من الفكرة نفسها ، فكرة خروج الرواية من اللحمة ، مع اصطلاحها البعد التاريخي الذي كان مفقودا ، إلى حد ما ، في كم للقرنات الفلسفية المهيكلية التي تغشى عمل « نظرية الرواية » طابعها .

٢ - « حول فصل مهم من مقالة الرواية ، وصوائه "in statu nascendi" بالغة اللاتينية في النص ، ومعناها « في حالة الولادة » ،) ، يقدم « لوكاتش » بعض التضييحات المحددة للرواية في نشأة الرواية . لم يتخل « لوكاتش » عن طرحه الأساسي ، وهو أن الرواية الحديثة ولدت من اللحمة ، استنادا وانفصالا . « من ناحية المضمون ولدت الرواية الحديثة من خلال الممارك الأيديولوجية للبرجوازية الصاعدة ضد الإقطاع البطر إلى يايته »^(٣٧) . أما من ناحية الشكل ، وهذه فكرة جديدة لم ترد في « نظرية الرواية » ، فالروايات الأولى الكبيرة ، قد ورثت كل تراث « الثقافة الإقطاعية للنص » . وطل الرغز من أن كثيرا من « التضييحات الأيديولوجية » قد أدخل على الرواية الحديثة فإن عناصر متصلة من « فن النص » في العصور الوسطى ما تزال ماثلة فيها ، مثل « التفريع التحليل لكلية الإنشاء » ، والتشكيل ، شخصية البطل الرئيس ، والاستقلال النسبي للمضغرات التي تكون كل منها كتصويرة مكتبة ، واتساع العالم للمثل ، إلخ^(٣٨) . وسوف نرى كيف يطبق هذا التعريف على رواية القرن الثامن عشر في فرنسا ، استنادا تراثيا ، وقطعية جلوية مع الماضى ، من خلال التشكيك في مسلمات الحاضر .

أ - بطل نفسه أصغر من الجميع : « دون كيخوته » ، و « جوليان سويل » (في « الآخر الأسود » - استنثال) .
ب - بطل نفسه أكبر من الجميع ، مثل « فريديك مورو » (في « النثرية الماعظية » لقولبر) .
ج - بطل يتساوى في النهاية مع الجميع ، مثل « فلهلم مايستر » لجوته .

والصفة الأخيرة هي الوحيدة التي تصورو الاتساق المكتسب للبطل ، بحسب مفهوم « هيجل » ، أما البطلان الأول والثاني فيستبان بالإخفاق ، وانخفاضها مبرد من خلال المواجهة بين بطل متهاافت القيم ، لا جوهري ، ويجمع مجرد ، لا جوهري كذلك ويصل « لوكاتش » في نهاية « نظرية الرواية » إلى صيغة رابطة ، تسترد عالم اللحمة من خلال روايات في عظمة روايات « تولستوي » ، التي استطاعت إتقان الشكل الروائي عما يحدده بالإخفاق ، وتبقى اللحمة هي للمثل الأعلى للشكل الأدبي .

٣ - والإنجاز الآخر الذي حققه « لوكاتش » في « نظرية الرواية » ، هو كشفه عن أهمية الزمان في الرواية ، وإن كان النقاد لم يهتموا بهذه الفكرة عند « لوكاتش » اهتماما خاصا ، باستثناء إشارة عابرة « لبرولدمان » ، وإن لم يحد هذا الكشف كذلك حقه من التحليل نتيجة لا اهتمامه الخاص بمعضلة البطل المشكل في مجتمع يتهاوى . فالصفحات التي يتكلم فيها « لوكاتش » عن الزمان ليست من أجل صفحات الكتب فحسب ، بل إنها مهمة كذلك في منح الشكل الروائي دلالة الخفية . والسؤال هنا : هل يجب أن يعمم تحليل « لوكاتش » لزمن « الأوهام المتقنعة » بوصفه شكلا للرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر ، أم نأخذ في خصوصية هذه الرواية خاصة الزمانية المكتانية ؟

في هذه الحدود يكشف الزمان ، بوصفه مدى زمنا ، عن إخفاق بطل الرواية في مواجهته للجميع ، فهذا الزمان يميز عن التعارض بين المثل الأعلى والواقع ، وعن المعجز البالغ للبطل في صراعه ضد عالم مجرد من المثل . فالقطر له في مقابل المجري المحلل من الحية ، والمستمر للمدى الزمني^(٣٩) . عندئذ تبيط النفس البشرية بالغة الأوهام التي كانت قد انطلقت منها ، وتخلص تدريجا عما كان يملؤها من مثل خلال زمن يفرض عليها مضمون مفردة على الرغز منها .

وهناك مضمون آخر للزمان يأتى في « نظرية الرواية » إلا عابرا ، ولن نهميه « لوكاتش » إلا في أمثلة التالية لاختيار للمركبة منها الفكر والحية . وهذا المفهوم هو مفهوم الزمن الروائي ، الذي يميز شكل الرواية عنه أفضل تصوير : الزمن التاريخي معدوم قاعدية الوحدات الثلاث للمبررة للزمن الكلاسيكي) ، وزمن للحمة بلا حقيقة ملموسة (السنوات العشر للإلف ليلة ألف ليلة لها وسوف يأخذ « باتسين » هذا المثل نفسه للتصير عن لا زمسية للحمة) . ولا تبدأ حقيقة الزمن إلا بعد فقدان الصلة بالعالم القوي ، عندما « تسكت الألف » . ولن يطور « لوكاتش » هذا المفهوم الثنائي للزمن إلا في كتاباته للمركبة عن الرواية ، في الخفية التي عاشها في متاهة في موسكو ، وفي دراساته عن الواقعية الفرنسية .

في حدود « نظرية الرواية » وبين « لوكاتش » للزمن وظيفتين :

وجودا روايات في كل الحقب التي شهدت ببلغة عصور حضارية قوية ومهيمنة ، حيث تظهر النزعة المحورية التقنية ، والإزدواجية التي تميز الرواية في حقب الضعف والانحيار . فإذا كانت الأنواع « النيلية » تتميز بثلاثة عناصر :

- ١ - مطلق للمضي ..
- ب - الإيمان بالأسطورة ..
- ج - مسالة الحياة ..

فإن الرواية تقوم على الحافس للتغير ، والزمن المعاصر ، والبشر الصالحين . إن الواقع يحركه وطبيعته الانشائية لا يتمثل إلا في « الأنواع الدنيا » ، كالأدب الشعبي ، والأنواع التهكمية ، والضحك المزجج القمعة ، كما يتمثل عند « رابليه » ، حيث يقوم على لقطة والسخرية مما ، حللا معه النقد والبرقية في تغيير الحياة . وعندئذ تنضير الملاحظة بالغة ، إذ يدخل فيها تعدد الأصوات واللغات .

وتتمتع هذه السمات في القرن الثامن عشر مع استكشاف عنصر الزمن وظهور فكرة « الزمكانية » الحية ، حيث يتصل الزمان بالمكان كي يحركه ، فيمنح العمل الأدبي حيوته وصفه ودلائله^(١٢) . ففي حين لا تحمل سنوات الإلياذة العشر من معنى إلا التعبير عن امتداد رحلة « بوليوس » ، يمنح الزمن أعمال « جيوتيه » حيوتها وشموليتها . فوظيفة الرواية هي التعبير عن شمولية الحياة ، أو كل الحياة ، وفقا لتعبير « باختين » .

وتظهر هذه الحركة بوضوح في روايات القرن الثامن عشر في فرنسا ، وعند « ديور » بصفة خاصة ، حيث أحدثت الحياة الاجتماعية تحولات في الشكل الأدبي ، بإدخالها الإزدواجية والنقد وإشكالية للمنى في الفكر وفي الوعي الجمالي مما . وسوف نقارن بين هذه البدايات ونشأة الرواية العربية ، لكي نرى ما إذا كانت هناك نشأة واحدة للرواية ، أي لكل الروايات ، أم أنه يجب علينا أن نتكلم هنا عن « مؤخر متكاثر » للرواية ، وفقا لمفردة « لوكاتش »^(١٣) .

٣ - عصر الشك والشكل الروائي .

٣ - أ - في « عصر الشك » ، وفقا لتعريف « نثالي ساروت »^(١٤) لا يعترف أحمد بأنه يتجزع ، فلا يتسحق الاهتمام إلا « الواقعة الصغيرة الحقيقية » ، والواقعة . وقد سعى هذا العصر أيضا عصر البحث عن الحقيقة . وقد رفض « الروائي » في القرن الثامن عشر في فرنسا عصر الشك^(١٥) . والواقع أن الرواية الفرنسية قد تبلورت في هذه الحقيقة ، شأنها شأن الرواية الإنجليزية التي كانت قد تأثرت بها ، انطلاقا من رفض « السرواى » للوهم ، والكذب ، والفساد والتخيل ، الذي كان سمة أساسية للرواية السابقة ، من أجل البحث عن الحقيقة ، حقيقة الشخصيات ، والأماكن ، والأزمنة ، والأوضاع . ومن ثم ظهرت أعمال ذات عناوين دالة ، مثل : « هذه ليست قصة » لديدور ، « قصة حقيقة أكثر مما يلزم » ، و « قصة ليست قصة » لإيف ،^(١٦) حين - بينها - جان جاك روسو ، في مقدمة « ملونج الجبلية » التي عنوانها « حديث في الروايات » ، إلى أنها ليست « رواية » بل الحقيقة ، وبذلك ، والمركزى حتى صاد ، في « تفكير عن الروايات » إلى أن الحقيقة التي ينبغي أن نلتزم بها الرواية

ومن ناحية أخرى ، تحدد خاصية الرواية في نشأتها (عند « سيرفانتس » و « رابليه ») للمركبة في جبهتين الأولى : ضد العالم القديم المتشدد ، والثانية ضد دونية البرجوازية الصاعدة . وتشكل هذا الإزدواج في المذهب بحسب ألوان الفن القصصى في المصور الوسطى ، في حين يقوم الإبداع والشاعرية على التصالح بين المحدثين المتصارخين . ولم يكن النقد الدلائل الذى اشتملت عليه الرواية البرجوازية في مراحلها المتأخرة قد اتخذ بعد صورته النهائية ، ولقد اتسم هذا النقد الذى ظهر في مرحلة الاكتمال الشكل للرواية بعدم الاعتراف ببلغة عصبية إيجابية للبطل الروائي ، كما اتسم بصراع الروائيين ضد الانحدار البرجوازى الذى وصلوا إليه هم أنفسهم^(١٧) .

وإذا كان « باختين » قد خالف عما ذهب إليه « لوكاتش » في « نظرية الرواية » ، فسوف نرى تقاربا بين أفكاره وهذه الرؤية المتأخرة « لوكاتش » . سيلعب « باختين » ، في عقده الصلة مع التراث الشعبى ، إلى أن أسس نشأة الرواية يتمثل في النقد والضحك والسخرية ، في شكل المحاكاة الساخرة (parodie) للواقع ولأشكال الأدب الرسمى في آن واحد . وهذا الربط رأى « لوكاتش » متعارفا بين الرواية والأشكال القصصية في العصور الوسطى ، وإن لم يعنى تحليله له ، وهو أساس نظرية « باختين » في موقع الرواية من الثقافة الشعبية .

٢ - و . وإن نستطيع في حدود هذا المقال أن نسبر عمق نظرية « باختين » في الرواية وأن نقف على ما فيها من ثراء . وسوف نكتفى بالتوقف عند مسر التمييز الجليل - لوكاتش بين الرواية والملاحمة ، لنرى استمراره الفكرة ، مع ما هناك من اختلاف جدرى بين رؤية « باختين » ومفهوم « هيجل » و « لوكاتش »^(١٨) .

ويمكن الفرق الأساسى في أن « باختين » انطلاق من الفروق وليس من أوجه الشبه ، وهذا ما سيوصله إلى نتائج مختلفة كل الاختلاف من « هيجل » و « لوكاتش » . فالرواية هي النوع الأدبى الوحيد الذى ما زال في طور التكوين ، على عكس للملاحمة والتراجيديات التي بُنيت وقتت في البقعات القديمة . ويبقى أن هذا النوع الأدبى فيروسي ، ولا إشارة إليه في البقعات القديمة حتى القرن التاسع عشر . وهو عندما يفرض نفسه ، لا يضاف إلى الأنواع الأخرى ، بل يجاهاها ، عمادة ساخرة ، ويكشف عن تواطؤاتها ، فهلنى بعضها ، ويضيف إلى بعضها الآخر . وإذا فارقنا ندر الأنواع الأخرى ونفرض هيبتها عليها . روى هذه اللمحة الساخرة نجد الرواية لغة الأدب باستعمال :

- اللغات الشعبية .
 - الأشكال القصصية في الأنواع الأخرى .
 - المحاورية في العمل الأدبى .
 - الضحك ، والنقد ، والمحاكاة الساخرة .
 - الإزدواج ، وهذا أهم عنصر ، إذ إنه أكثرها تعبيرا عن المعاصرة وعن الحاضر ، أهم الذى يتشكل في العمل الأدبى .
- وكل هذه العناصر تسهم في تحقيق المذهب الأساسى للرواية في نشأتها ، ألا وهو نقد الواقع ، ونقد اللغة الأدبية مما .

وإذا كان « باختين » لا يرفض الحد التاريخى لنشأة الرواية مصاحبة لنشأة البرجوازية الصاعدة ، فثمة لا بعده بداية مطلقة ، إذ يلمس

«ريتشاردسون» مكتة إلى جانب «هوميروس» و«يوريبليس» ، و«سوفوكليس»^(٤٩) . واجتهدت جهود الروائيين الإنجليز والفرنسيين («فيلدنج» ، و«ديفو» ، و«ريتشاردسون» ، و«بريفو» ، و«مريفو» ، و«ديدرو») إلى اكتساب الواقع ، أي وصف الطبقات الدنيا ، والشخصيات المعقدة ، والأحداث الجارية (إلخ^(٥٠)) . وأصبحت الحركة هي السمة الأساسية لعصر الشك ، الحركة في الفكر ، وفي لكل ، وفي الأسلوب ، فامتسك ذلك في الخطاب الأدبي . يقول الناقد الأسلوب «ليوسيترو» عن «ديدرو» : «لم يكن هنا تعليم كتلي ، بل مجرد خطاب من ، وسي ، ومتهرك ، وموظف من أجل التحرر اللئلي للفرد»^(٥١) . وقد أجبرت الباحة «ليليان غورست» دراسة مقارنة من الحركة في ثلاثة أعمال هي : «تروسترام شلتشي» «لستون» الإنجليزي ، و«اين إنغ واسو» «لـ» «ديدرو» الفرنسي ، و«فريتر» «لـ» «جوت» الألماني ، أظهرت فيها إعجاب «ديدرو» بحركة الأفكار ، وأهمية جري التعلم (Bildung) عند «جوت» ، وتركيز «ستون» على آليات التحول في كتابة القصة فضلا عما يجيئ^(٥٢) .

وحدث التغيير في البداية من داخل الأجناس الكلاسيكية الرسمية ، المعترف بمكانتها في التصور الأدبي ، فقد رفض الشعر من داخل خطابه البلاغي ، ولفوه المجازي اللذين كانا يعولان انطلاقا لشعار . ثم جله التغيير في المسرح من داخل «التراجيديا» ، عندما قام «ديدرو» برفض الشخصيات المنظمة والموضوعات التاريخية ، كي يستبدل بها للناس الأسيئة للطبقات الوسطى . ولكن «ديدرو» ، على الرغم من عشقه للمسرح ، لم ينبج في إيجاد صيغة مرضية له ، بل استطاع أن يقوم في فرنسا بالمدور الذي قام به «فيلدنج» في إنجلترا ، وذلك بأن يطرح سؤال الرواية ضد «الرواية» . وقد أثار «ديدرو» قضية الرواية في صميمين أساسيين : في مدح ريتشاردسون أولا ، ثم في رواية تعد من أهم الأعمال الفرنسية التي أظهرت في مراتها الواقع للتغيير ، من ناحية ، وسؤال الشكل الأدبي الجليل ، من ناحية أخرى ، وهي «جلاك القدري» . وكان على الرواية في هذه المرحلة أن تقوم بهمتين كي تفرض نفسها على الساحة الأدبية : أن ترفض الكتابة الكلاسيكية النبيلة ، من ناحية ، وأن ترفض «روائية» ورواية للمسهرات والبطولات والفرسية ، من ناحية أخرى . ومن خلال ابتكار شكل جديد للكتابة «الحزبية» ، وقصة بلا موضوع ، ورحلة بلا نهاية ، وصور متقطعة لواقع فقد استقره ، استطاع «ديدرو» أن يترك مع «جلاك القدري» مفهوما غير مألوف في عصره للأدب والكتابة ولوظيفة الكاتب .

٣ - ب . كانت سمعة جنس الرواية سيئة ، واستمرت كذلك حتى زمن متأخر . فقد رصد ملاثان وستون عملاً تحليلياً فيما بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ لم يكتب كلمة «رواية» على واحد منها ، بل ظهرت بدلاً منها كلمة «حكايات» في ٦٩ «أقصصة» ، وكلمة «أقصصة تاريخية» في ٤٠ ، وكلمة «مفكرة» في ٣٠ ، وكلمة «مذكرات» في ٢٠ ، أما الباقي فجاء تحت الأسماء التالية : «رحلات» ، «علاقات» ، «عطاليت» ، «عابورات» ، «أهلة» ، «حوليات» ، وأيضاً «حقائق»^(٥٣) فلماذا هذا التجاعل ، على الرغم من أن حركة رفض القصة الخيالية كانت قد بدأت منذ زمن ليس قصيراً في شكل

هي أن تصدم القاري ، كي نخرجه من أفكاده المسبقة في الحياة .
فلذا كان يعني الروائيون بهذا التأكيد التبريري ؟ وما دلالة في نشأة الرواية ويئانها ؟

في الواقع كانت الرواية تأخذ في العصور الماضية أشكال الخرافة والخيال (لكثال أو البطولي أو القروي) التي تنقل القاري إلى أماكن برة وأمنة بعيدة ، وتصوره له أبطالاً بلا خوف ولا جوارب ضعف ، يقضون على كل أنواع الأعداء من الوحوش في الغابات ، والقبائل البدائية ، وقراصنة البحار ، إلخ . وعندما أعجب «ديدرو» بالروائي الإنجليزي «ريتشاردسون» وكتب عنه مدحه الشهير ، كان ذلك لأن «ريتشاردسون» لا يصور «الدم على الجدران» ، ولا الأماكن البرية ، ولا الوحوش المفترسة^(٥٤) ، بل العالم الذي نمش فيه ، والذي «عشق ملامته حقيقي ، وشخصيته تمثل أكثر الواقع الممكن ، مأخوذة من قلب المجتمع ، وأحداثه ماثلة في عادات كل الأوطان المتحضرة .. إلخ » .

ولم تكن هذه النزعة إلى الحقيقة بطبيعة الحال اختراعاً من القرن الثامن عشر في أوروبا ، فهي ماثلة ، كما بين «باستين» ، في الاتجاهات النقدية ، الساخرية ، والفكاعية ، والمضادة للأدب الرسمي ، التي تمثل التراث ، وربما الذاكرة الحية ، للواقعية . لكن مايسنا هنا هو كيف تشكل الجنس الجديد للرواية ضد «الروائي» ، أو- كما قال الناقد الفرنسي «تريبود» : « تبدأ الرواية الحقيقية مع الرواية المضادة (anti-roman) . ومن ناحية أخرى لم يبدأ هذا الاتجاه على وجه التحديد في القرن الثامن عشر ، إذ إن رفض رواية القروسية البطولية قد عرف منذ القرن السابع عشر ، عندما كان الروائي الفرنسي «سوريل» يشير إلى تلك الحكايات التي «يراد منها أن تكون حقيقية ، لا مجرد مشابة للحقيقة»^(٥٥) .

إذن فما هو جدير بالاهتمام حول لحظة التحول التي تغيرت فيها مع النظرة الجليدية إلى الواقع ، وظيفة الكتابة ومكانة الأديب في المجتمع . في العصور الكلاسيكية كانت وظيفة الأدب الإمتاع والتعليم ، وفي كلتا الحالتين كان المطلوب هو التوافق والانساه والاندماج في شمولية مقبولة من حيث هي كذلك^(٥٦) . وهذا ما لم يتقبله كاتب عصر التنوير ، الذي لم يقبل العالم كما هو . فالأدب في القرن الثامن عشر ، وفقاً لمبار «سارتر» - « يتساوى مع النفي ، أي الشك ، والرفض ، والتفقد ، والشك »^(٥٧) . وهكذا يتحول الكاتب إلى حامل رسالة ، راعياً في تغير العالم والقيم ، جديف تحريك القاري ، وإخراجهم من راحته الفنية ، وأن يتحول بمد قراءته إلى رجل آخر . ويستخلص «مورتييه» أن الأولوية هنا يجب أن ترجع إلى المضمون الأيديولوجي للأعمال على حساب العناصر الشكلية ، جديف انتصار أدب ناقد ، ومشغل قبل كل شيء « بإعادة النظر في القيم » . وسوف نرى أن هذا ليس صحيحاً ككل الصحة ، إذ أطلعت هذه الرغبة في التغيير انتجداً لشمس الشكل والمضمون معاً ، ولم يتم على حساب الشكل .

وقد كانت النتيجة الأولى لهذا الموقف هي تحول الوظيفة البلاغية ، فانتقلت الكتابة الأدبية من فن محاكاة الطبيعة الأدبية من خلال نماذج كانت تدرس وتكتسب بالتعليم ، إلى تحرير للطاقة الإبداعية للكاتب . وتغيرت أساه أساتذة الإبداع الأدبي ، إذ ارتقت

الرواية الساعرة («سكارون») ، وه الكوميديا والتقليد ، وبداية رواية التحليل النفسى مع «أبيير كليفا» لماذا قد لا غابت ؟

كانت الرواية تعتمدا على ما زالت تعنى اليوم الرواى ، والاتصال ، والصنعة الخرافية ، يقول «ديدرو» فى مطلع صلب ريتشاردسون : «يفهم من الرواية ، حتى اليوم ، أنها نسج من الأحداث الخرافية والحقيقية ، وتعد قرائتها خطرة على الحقوق والعادات . ويؤيد لو كان هناك اسم آخر لأعمال ريتشاردسون ، التى تسمو بالروح ، وتؤثر فى النفس ، ويشع من كل جزء فيها حب الخير وتسمى كذلك روايات» (١٤٥) .

وقبل هذا الهجوم المباشر على «الرواى» ، كانت قد بدأت ممارسة أنواع أخرى من الكتابة الثرية القصصية ، مثل الرواية الفلسفية ، والفكرية ، والطوبائية ، ولم تكن هذه الأشكال القصصية جديدة ، ولكنها جلبت إليها فلاسفة التنوير لتشيها اهتمامهم ، فكانت قصة تيليام «لفانور» من أكثر الأعمال التى قرئت فى القرن الثامن عشر ، كما انتشرت الرواية الطوبائية والرحلة الخيالية ، حيث كانت تصور المدن الفاضلة ، والمجتمعات المثالية المتخفية للمجتمعات الأوروبية الفالسة (١٤٦) .

وقد ظهرت طريقة أخرى لدخول «الرواية» ، تمثلت فى المحاكاة الساعرة ، للأنواع الروائية السابقة (كالرواية الطوبائية أو رواية القروسية) ، بما فى ذلك تفاصيل المواقف القصصية ، مثل مهمات القراصنة على الرحلات البحرية ، ولقائهم التعريف على الطريق ، والصيغ الثابتة للمغامرات الغرامية ، والمشاكسات ، والتصالح ، إلخ . التى توجد فى قصص «فولتير» الفلسفية ، مثلا . وفى هذا السبيل تتمد «جيك القدرى» من أعظم الأعمال التى تقوم على المحاكاة الساعرة ، فى القرن الثامن عشر ، فقد تركت فى الأدب الفرنسى والمعالى ، عن طريق فضحك وسائل «الرواية» ونواظير القصص ومواضع اللغة ، أسلوبا جديدا للتذكير وللكتابة .

١ - القصة - الرحلة المضادة : أثارت قصة «جيك القدرى» إعجاب معاصريها منذ أول عهدها ، ولم تكن قد طمعت بعد ، ولكن قرأتها أقلية من الأمراء ، «جريدة المراسلة الأدبية» ، حيث نشرت بين نوفمبر ١٧٧٨ ويونيه ١٧٨٠ ، وقرأها «جوت» كذلك ، وقال ملونا فى مذكراته فى يوم ٣ أبريل ١٧٨٠ : «قرأت منذ السادسة حتى الحادية عشرة والنصف ، دفعة واحدة ، «جيك القدرى» ، وتذوقتها كما كان يفعل بعل بابل بوجبة فاخرة ، وشكرت الله الذى استطعت أن أبتلع دفعة واحدة هذا الكم يشبه كبيرة ، كأنها كوب من الماء ، ومع ذلك بتمتة لا توصف . ثم يقول فى خطاب له : «تنقل فى السرى غطوطه «لديدرو» «جيك القدرى» وميله . إنها ممتازة . وجبة فاخرة ، فى غاية الرقة ، مقبحة بذلك شديد . وحتى الآن ، ما زالت «جيك» تثير الجدل بين النقاد الذين يرون فيها سمات الرواية الجديدة المعاصرة ، والآخرين الذين يرون أنها يجب أن تقاس بمعايير عصرها . لكن مما لا شك فيه أن هذا العمل يقدم تأملات مهمة عن الرواية فى لحظة نشأتها وتساؤلها عن شكلها ، مرتبطا فضائيا «عصر الشك» الذى تجلّرت فيه .

تبدأ الرواية منذ قرأتها الأولى بالأسئلة التالية :

«كيف التقى أحدهما بالآخر ؟ بالصدقة ، كما يفعل الناس جميعا . وماذا كان اسمهما ؟ قيم يحكم هذا الشيء ؟ من أين أتيا ؟ من أقرب مكان . ولماذا يذهبان ؟ هل يعرف الإنسان إلى أين يذهبن ؟ ماذا كانا يقولان ؟ كان السيد صامتا ، أما جاك فكان يقول إن غيظانه كان يقول إن كل ما يحدث لنا من خير ومن شر مكتوب فى السماء» (١٤٧) .

نجد أنفسنا منذ البداية أمام مفاهيم أساسية : الرحلة ، والقدرية . وتلمح بغتة حتى يبد أن الموضوعين يعلمان بسخرية . وستزداد القصة هذه السخرية ، فلن نعرف مطلقا حتى النهاية إلى أين يذهب السيد والحامد ، بل نسير معها خلال طرق مختلفة ، ونشاهد معها صنف الطريق . وعده الطرق تنور داخل فرنسا ولا تقودنا إلى بلاد خيالية بعيدة كما كانت تفعل الرواية ، فى حين يمتلئ الكلام المكان الأساسى لدى الشخصيتين الأساسيتين (وتنقلب الأدوار ، فيصبح «جيك» هو «المعرف» و «السيد» يتحول إلى «الساج») ، ولدى الأشخاص الآخرين ، وبينها وبين الذين يلتقيان بهم على الطريق ، ولدى أشخاص يتذكر كلا التكلمين حكايتهما . وإلى جانب هذين الموضوعين يضاف موضوع ثالث يعامل بأسلوب السخرية نفسه : قصة حب بين «جيك» و «ديدرو» ، فمن تتنظر قصتها مع «السيد» حتى النهاية ، دون أن ترد إليها أى إشارة .

يتحرك «ديدرو» بهضته إذن على أنها قصة عبثية ، فيهدم من خلالها آليات الرواية : الرحلة ، الفسق ، الحب ، الخروا للطاقت المعبية لنفس القصص . وهو يسخر كذلك بسبب الرحلات ، فيغير أدوار القصة «البيكارسية» فى القصص والشكل ، مع الاحتفاظ بالإطار القصصى ذاته ، ويضمم الإطار الزمنى للتسلسل (تلتجأ القصة مثلا إلى جميع أنواع التبديل والتصميم) : يقول الراوى إنه سيقتضى علينا قصة فلان فى الوقت الذى يستريح فى هذا القلان فى فندق الطريق ، أو يترك القصة الأساسية - حب جاك و «ديدرو» - ليقص علينا قصة «السيد» أربس ومدام حتى لا يبورى ، أو يتذكر أحد ذكرياته الشخصية ويتأخذ القصة عندئذ شكل المذكرات . . إلخ ، ويهده الطرق المختلفة تنضاف إلى المحاكاة الساعرة للرواية المحاكاة الساعرة للرحلة البيكارسية .

فى إحدى مراحل الرحلة ، مثلا ، يسمع «جيك» و «سيد» صراخا وضوضاء يتأتان من خلفهما . ويتساءل الراوى : ماذا يفعل هنا ؟ لو كان «روايتا لكان من الممكن أن يقدم معركة تنور بينهما وبين قطاع طرق مسلحين : «كان باستطاعتى أن أدع ذلك كله يحدث ولكن فى هذه الحالة كان هذا يعنى وداعا لحقيقة الحكاية ، وداعا لقصة مغامرات «جيك» الغرامية» (١٤٨) . «لنى أن نعرفها مع ذلك» . وبعد ذلك بسطو يقول : «من الواضح حتى لا أصعب روايتا ، لأننى أحصل ما لم يكن لروايتا أن يحمله» (١٤٩) . ويسخر من التصرف فى الرواية «الروايت» فيقول : ستنظ - أيا القدرى - أن هذا الحصان هو الذى سرق من «سيد» «جيك» ، وتكون عندئذ خطأ ، فهكذا كان ما قد حدث فى إحدى الروايات . . .» (١٥٠)

كذلك يتدخل الراوى ليعبر عن تردده فى متابعة أحد البطلين فى حالة انقطاعهما ، إذ يرى أن وجوده ضرورى لإعطاء صاعيد فى الرواية سمة الحقيقة : «والآن وقد اتصل «جيك» عن «سيد» فأننى لا أعرف بمن الحق دون الآخر» (١٥١) ، أونقاش «جيك» مع

إنذ فلحركة الأسلية هنا ليست حركة الرحلة على الطرق ، بل جسد الكلام والحلول بين التفكير والاعرى . وأحيانا تتداخل الكلمات : « لا أعرف من أجلك » ، « هل هو أجلك » أم « سيده » أم أنا ؟ » (٣٨) . ولهم في هذه الحلووية يتمثل في البحث عن الحقيقة وليس بالضرورة في الشور عليها ، فالأشياء في زمن الشك « وما تكون صحيحة ، ودعا تكون خاطئة ! » ... « إن الحير إلى مع الشر ، والشري إلى مع الحير » (٣٩) .

إن رواية « جاك القدرى » مليئة بهذه التناقضات للمبرة عن ازدواجية الرواية وجدلا . وقد عبرت عن هذه الازدواجية الحلووية الباحة « هوجيت كويجن » في كتابها عن « المجاز الحلووى في جاك القدرى » : فقلت : « إن مجاز للمنى يقدم هنا غصاية حلووية تمير عن عناصر التصاوش الفكرى في الوقت نفسه » (٤٠) . وفى هذه الازدواجية تبدو « جاك القدرى » من أكثر الأعمال للمبرة من زمنا ، أى من التلت الأخير لصهر التنوير ؛ عصر الرضى واليحت والروعة في تنوير العالم .

وينبى قبول الإنسان على ما هو عليه ، في تبرعه واختلافه . فالإنسان واحد ومتنوع : « تكون أنفستا ، فاقيا أنفستا ، ولكننا لا نبض لحقة في الذات نفسها » (٤١) . وإذا كان الإنسان خطفا عن نفسه فكيف يحكم عليه من خلال فعل واحد من أمعاه ؟ ومع ذلك ففته يجب على الإنسان أن يعرف نفسه لكى يعرف الآخرين ، كما أن معرفة الآخرين هي الطريق الأفضل لمعرفة الذات .

٣ - جاك القدرى ويؤس الفلاحين :

لا تتنلق « جاك القدرى » على الحلووى فى الأنا والأخر ، بل تبيح لنا أن نعيش مع « جاك » و « سيده » القضايا الكثيرة التى كانت مطروحة في الزمن التاريخى للقصة : يؤس الناس وتحياهم على سوء الأحوال وقسوة القدر ، ومواجهتهم للأختلافة وللملف والسجن التفسى . . الخ . فضلا عن سوء حالة الريف ويؤس الفلاحين .

وقد جرح « جاك » في إحدى مراحل رحلته ، واستقبلته أسرة ريفية قامت على علاجه . ومن وراء جدار غرفة كان « جاك » يستمع إلى مضيقه : الشجار بين الأزواج ثم التصالح ، وبين الأطفال الذين « يصنعون في البرؤس » (٤٢) . هذا بالإضافة إلى ما كان يسمعه من سوء حالة الريف : « كانت السنة سيئة ، لا تكاد تستجيب لحاجياتنا وحاجيات أطفالنا . الحبوب غالية ! لا نزيد ! وليتنا - على الأقل - نتوفر على العمل ، لكن الأشياء يفتقون ، والفقر عاقلون . يرم عمل واحد وأربعة أيام بدون أجر . لا يدفع أحد دينه ، والدائن بلا رحة » (٤٣) .

وتبنت الأحداث ، وكذلك سيرة حياة « جاك » في هذه الحبة ، وبعض أقواله ، أنه على حافى سنة ١٧٧٠ ، أى في سنة كتابته لجك القدرى ، من آلام الفلاحين وتدهور حالة الأرض والزراعة . وقد كتب من « لاجر » ، موطن نشأته في الريف ، « إلى « صوى فولان » ، حبيبة العمر ، يقول : « هل تصديق أننى في وسط هموم لم أكف لحظة عن الشعور بالألم لحالة المصروف ؟ » (٤٤) .

وعندما عاد « جاك » إلى باريس ، لم ينس مشاهد البرؤس التى ملأت أعماله بعد ذلك ، وبخاصة « جاك القدرى » :

« سيده » زمن القصة ، فيما يتصل بضرورة الاستعداد أو إمكانية الاستغناء عنه :

« السيد - وتظن أننى سأتلقى ثلاثة شهور في بيت الطبيب قبل أن أسمع كلمة واحدة عن مغفرتك الزمانية » . ثم وهو مترجع من التطويل : « لا يمكن هذا بلا جاك » ! أريجوك ، أضفى من وصف المنزل وشخصية الطبيب وزواج الطبيبة وتقدم حالتك الصحية ! اقتز ! اقتز فوق ذلك كله ! » (٤٥) .

ومع ذلك تتداخل القصص والأقوال المختلفة ، ويؤخر الاستعداد قصة مغفرت « جاك » ، كما تشغل عنها أيضا قصة الاستبدال : بينا تتحدث صاحبة الفندق مع الجللين ، نسمع في الخلفية أصواتا نعلما بما يحدث في الفندق في صورة واقعية ، مصغرة ، كتابية ، لأصوات العالم خارج الفندق . وسوف نرى أهمية هذه الخلفية في إعطاء هذه القصة المعنية للمفكة دلالتها الحقيقية .

والواقع أن الرحلة ليست هي الأسس ، وإنما تؤدى الرحلة وظيفة الإظهار المعروف للرواية . ويتضح هذا من صغرية « جاك » من قصص الرحلات ؛ فهو يرضى البعد والمساقة . فعلا كان يمتع المؤلف ، و « جاك » يشاركنا السؤال ، من « أن يأخذ « جاك » في سفينة ترحل إلى الجزر وأن يوصل إليه سيده ؟ » ، وأن يرجعها في السفينة نفسها إلى فرنسا ؟ « كم هي سهلة صناعة القصص ؟ » (٤٦) . إته يرضى إذن السفر إلى أمريكا ، إلى بابل كما كان المعتاد في أدب الرحلات : « تدوس يربلك أرضا مجهولة لا يحدث فيها شيء عظمي يحدث في الأرض التى تعيش فيها ، وكل شيء فيها كبير » (٤٧) . وهذه الحقيقة الأساسية للقصة نجدها عند « روسو » كذلك ، حيث يقول : « كم هو سهل أن يشار الأتياء بالتقديم المستمر لأحداث خرافية ويوجوه جملية قدر مثل صور الصياح السحري ! أما أن نغضظ دائما بالآتياء حول الأشياء نفسها دون مغفرت محدثة ، فهذا أصعب بالتأكيد » (٤٨) . . ونجد أن « ريتشاردسون » قد فعل ذلك ، وأنه فعل ذلك أيضا بشكل أفضل من الرواى الإنجليزى !

وعلى هذا فإن موقع رحلة « جاك » الأساس في اللغة الجديدة التى أعطتها للقصة ، يتمثل في التسؤل والشك ؛ في حلووية القصة ؛ في الواقع غير المألوف الذى ستره في خلفية المحاكمة الساخرة .

٢ - الحلووية والازدواجية : والسمة الأساسية « جاك » القدرى تتمثل في كلام الصالحين الذى يتحول على العوام من القصة إلى الخطاب للبشر ، إلى التمثل ، إلى الحكم . كان « جاك » قد عهد في « ريتشاردسون » أنه أحزم وجهات النظر المختلفة للشخصيات . وهذا ما حاول هو نفسه أن يفعله ، فاعتم بالتشروع في اللغة لا بين الشخصيات المختلفة فحسب ، بل في داخل نفس الشخصية كذلك .

من ثم يبر « جاك » من صعوبة الكلام عندما تزدحم الأفكار في ذهنه : « أه ! لو أستطيع القول بقدر ما أستطيع التفكير ! لكن كان المقدر أن تزدحم الأشياء في رأسى وألا تواتبى الكلمات » (٤٩) . ومع ذلك ففته يجد كثيرا من الكلمات للتصير عن وجهات النظر المختلفة ، والتشكيك في الأفكار السبقة .

« البطاقة ، غلاء القمح ، هبوط الأجور ، جشع الملاك والدائنين ، كل ذلك يجعل من « جاك القديري » شهادة ، قليلة « الروائية » ، من سنوات القفر وأزمة ١٧٧٠ ، حيث يستطع رجل الاقتصاد نفسه أن ينفذ منها (٣٧) .

والواقع أن حقيقة بؤس الطرق الفرنسية في ذلك الزمن والوحى به قد غيرا حقا دلالة « المرحلة » الأدبية . وقد أظهر « روسو » في خطابه في عدم المسطورة أن « الطرق الكبيرة احتشدت بالمواطنين المساكين الذين أصبحوا متولين أو جرمين » ، في حين يتكلم « ديديرو » في « حديث بين أب وأطفاله » عن « الفقراء المشتتين على الطرق الكبيرة » وفي القري ، وعمل أبواب الكتاكس ، حيث يستجدون حياتهم (٣٨) . وفي عشية الثورة الفرنسية « لم يستطع الإنسان أن يبقى على قيد الحياة إلا مفرها منها ، واجتماعيا ، وبيئيا . لما أن يستمر الإنسان في موقعه فكان معناه الموت جوعا . لذا كان على المرء أن يغير مهته ، وإقليمه ، وبلده » (٣٩) .

وقد حسم هذا الموقف الاجتماعي موقف « ديديرو » من الكتابة ومن المصالحات : فقد رفض « أسطورة القري السعيدة التي كانت شائعة ، ولم يفصل منذ ذلك الوقت بين الكتابة الأدبية ومعالجة مواطنيه . وقد جبر « ديديرو » في « حالواته » التي نقد فيها الفن التشكيل ، وفي نصه كما في كتاباته الأخرى ، عن تمرد إزاء فضيحة الانزياحات الاجتماعية ، وعلم المساواة ، ونقل الضرائب ، إلخ ؛ وكانت جميعا من المواقف الأساسية التي فجرت ثورة ١٧٨٩ في فرنسا .

٣ - جـ . إن تضاميا نشأة الرواية تختلف من قارة إلى قارة ، ومن ثقافة إلى أخرى . وربما كان من الخطأ أن يتخذ الباحث من أدب إلى أدب لكي يقوم بمقارنته سريعة وسطحية على أساس معايير أيديولوجية لا تسمح له بالوصول إلى معرفة دقيقة بالأعمال الأدبية ، تنطلق من داخلها وتأخذ في حسابها شروط إنتاجها الخاصة . ومع ذلك فهناك بعض الشروط العامة لنضج الشكل مع تغير المضمون الاجتماعي للأعمال . وينبغي أن تدرس هذه الشروط من خلال المقارنة التي تحترم الثوابت والمتغيرات .

فمن المقارنات السطحية والسريعة ، تلك المقارنات التي قامت إلى كثير من الأفكار المسبقة والمزمنة أحيانا ، التي نقرؤها عند كثير من نقادنا ودارسينا حول علاقة الرواية العربية بالرواية الغربية ؛ فلا شك في أن قصصنا الحديثة قد تأثرت بالقصص الأوروبية بعمق ، والقرصنة بخاصة . ولكن عندما نقاسي جودتها أو يقلص نفعها بمدى شبيها أو تشبها بالقصة الأوروبية فإن هذا يترنح نوحا من التبعية يضر بأدبنا ويتعطل قانون تطورها الخاص . إن إشكالية « اقتباس الشكل » التي عبر عنها مجيى حتى يوضح فكرة شائعة وشبه راسخة . وما أرونا أن نظهر من خلال مثل « ديديرو » و « جاك القديري » هو أن الرواية الفرنسية لم تنضج في القرن الثامن عشر نتيجة لإعجاب الروائيين « بيرتلوسون » و « بيلاندج » ، بل نضجت مع نضج نظرتهم إلى الدلائل ، وأزواجهم بولفهم الاجتماع والفكر والجمال . وهنا يكمن الفرق بين التأثير والنتيجة . فالتأثير ثراء واكتساب ، أما النتيجة فهي في نقل الإشكالية بحلولها ، دون جدل بين داخلية السؤال ، أي خصوصية التجربة ، وعالية التطور والتبادل الثقافي

بين الأنا والآخر . وسوف نلقى نظرة على « حديث حيسى بن هشام » لتبين كيف أن هذه القصة بحدودها وتخصيصها كانت مرحلة طبيعية وعقلية في نضج الرواية ؛ لأنها نبئت من داخل إشكالية المجتمع المصري - العربي في تلك الحقبة ، من خلال مجالات كانت تحلونها نضج الطبعي ؛ وأن البحث عن شكل أكثر قربا من « القصة الغربية » قد غرّب الإشكالية عن مسارها وأوقف هذا النمو . ذلك بأن النضج يأتي من داخل الشكل والتجربة . والشكل الروائي يزدحم مع تعدد الأصوات وجدل الأفكار والمثاق في السوايق ، كما تبين لنا من خلال التجربة التاريخية ، ومن خلال المجهود النقري ، ومن خلال أقوال المبدعين . وهذا للمنى أن نرى أن زينب محمد حسين هيكل قد وفقت ، كما قيل ، في نقل القصة العربية نحو « الحداثة » والنضج ؛ فها هنا يتماثل مفهوم تابع للحداثة لا يحترم الشروط الداخلية للإنتاج الثقافي والنمو الأدبي .

وإننا نحن رجعا إلى أسطورة القصة الأولى الحديثة في الأدب العربي رأينا الإشارة تمين « حيسى بن هشام » و « زينب » ، وتبين الأولى في المتداد بالخصوص لشروط القامة ، في حين تعد الثانية بداية القصة الحديثة الحقيقية . أما روايات جورجى زيدان التاريخية فلا يتوقف المؤرخ عندنا إلا عابرا ، وكذلك الأمر مع المتنازع الأخرى من القصص . ويغنى حديث حيسى بن هشام عن أسس أنه استطاع حقا أن يجدد بطله للمجتمع ، و « لكتك . . . » كما في المقامات السابعة ، لا نكاد نقرأ أول صفحاته ، وتبين منهجه ، حتى لا يفسدك أن تنفح عند نهاية الفصل ؛ إذ يتم لك علم بموضوع معين . وليس هذا شأن القصة كما ورد من القريب (٣٨) . وما نريد أن نظهره هو أن هذا ليس من معار الحديث أو المعاصرة في شيء ؛ فالأهمية ليست في الشبه بالقصة « الغربية » (رواية قصة ؟ ومن أي بلد ؟ ولأي كتاب ؟ إلخ .) ، بل في التطور من الداخل ، واستقبال التأثير من داخل رؤية ، وموقف من الحياة ، ومفهوم للشكل تابع من هذا الموقف . ومن هذه الزاوية يعبر « حديث حيسى بن هشام » عن وعي بقضايا المجتمع سوف تنفض عنه كاتب « زينب » وفيما بعد .

تقدم « حديث حيسى بن هشام » للمتلقي شكلا للحوارية ولتقدم للمجتمع ، في إطار القامة - الرحلة بين شخصين من سن مختلفة ، ومكانة اجتماعية متباينة . لكن في حين كانت القامة تقود الرحلة إلى أماكن بعيدة وعلى مسافات طويلة ، يبدو الحديث في داخل المجتمع المصري ، ويتم الرحلة على مستويين : في داخل المجتمع الواحد ، من المنازل والشوارع والمؤسسات الإدارية والتشريعية للدولة ، من ناحية ؛ وفي زمنين ؛ زمن محمد علي وزمن ما بعد الاحتلال البريطاني لصر ، وتغير معالم المجتمع في ظل التحديث و « المدنية » ، من ناحية أخرى .

وقد ظلت القصة زمنا طويلا لا تأخذ حقيقتها من التحليل الدقيق على الرغم من شهرتها ، نتيجة لمباراة القامة والأدوية القصة الغربية ، فحرمها ذلك من المعرفة الحقيقية لآلياتها ، ولوضعها في طبعة الأدب « الحديث » . أما الآن ، وبعد الدراسات الرائلة التي قام بها عبد المحسن طه بدر (٣٩) ، وعلى الراعى (٤٠) ، وما قام به غيرها من الدراسات التحليلية للقصة للنس من جميع زواياها المضمونة والشكلية (٤١) ، فإن ما أريد من خلال هذا المقال هو إضافة بعض

٢ - الوصف للكانات والشخصيات : وعندما يتوقف الراوي في السرد الزماني لكي يصف للكان ، يقدم لنا مشاهد في غلبة الدقة والسخرية والقسوة الكاركتيرية الحية . ولناخذ مثلا فصل « أبناء الكبرياء » . ويتبين أن نقف هنا عند فن السرد والأوصاف للمحكين ؛ فنستد بداية القفزة بنشر لحظة واقعية عن حركة الشخصيات ، كما ينأثر الفن في تصويرها :

« قال عيسى بن هشام : ودعاني البشا للسير معه وهو يكتفك أحمه . وتبيننا البشا من خلفنا بخطه الثقيلة ، وعصاه الضخيلة ؛ فقد صقلها طول التوكيز والاحتصام ، وتمزى بها في السير والانتقال ، عن ظهور الخيل ومتون البغال . إلى أن وقفنا عند أحد القصور الكبيرة من الفنادق الشهيرة » .

والسجع هنا ليس زينة كلامية ، بل هو إيقاع (٨٦) يصحب انتقال الشخصية ، ويصور مدى طول حياته ومعايشته في السير على القدم ، في حين تؤكد المساقرة بين تخيم اللغة الرواقية ، ودونية المشهد ، سخرية الراوي . وتؤكد هذه السخرية ، بل تزاد قسوة ، في الوصف الواقعي للداخل قصر الأبناء ، وتقال النص إلى مستوى روايات في أدب النقد الاجتماعي التقليدي (الجاحظ و بوكاشيو و في وصفها لمجتمعها) : فهل البشا ما رآه من ضخامة البناء ، وضخامة المنظر والرواء ، وما لقيه من ألب الحفم والأحوان ، ووشاقة الوصفاء والفلمنك ، فضيل أننا أسلمنا الأبواب والمداخل ، فدخلنا بيتنا من بيت الوكلاء أو القناصل . وتقدمت للسؤال والاستخبار ، وقد خلفنا البشا في الأسطر ، فلما أمد الخدم على رفق المكان الذي يسكنه الأمير ، بعد طول التردد والتفكير . فما وصلنا حتى دفع البشا يديه دفق الباب ، لم يفتحت لطلب إذن ولا لرجع جواب . فوجدنا أسلمنا جماعة من لواء الأمراء ، وأصناف الكبرياء ، مختلفين في الجلوس ، حاسرين عن الرؤوس ؛ ففريق منهم عاكفون على لعب القمار ، وفريق ينظرون في صور خيل الفصير . ومنهم جماعة قد استغلوا بغيره نصف ، لا صجور شهوة ، ولا شاة حساء . تجلبط الحسن بفرط التائق والتفنن ، في وجهه التصنع والترين ، فيكاد يضيء وجهها بسنا العفد والقلاذ ، ويتلألا جبينها بلألاء الجواهر والفراتك ، وفي وسط المكان مائدة عليها صنوف الرأح ، في الأباريق والأقداح ، وبيجها منضدة عليها آية منضدة ، ولوغها الدعوة والقرطاس ، وبراغة مرصعة بالملس ، وكتب اعجمية مشوشة بالنهب ، لا أدري إن كانت في اللهاوم في الأدب . وصل الأرض أورق أحكام مشورة ، وجردت تحت الأقدام مشورة . لم يفضض عنها طرف ، ولم يقرأ منها حرف . ومنعاهم يتراطبون جميعا بلغات أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية « (٨٧) .

هذا مجتمع في صورة مصغرة ، يلمح المشهد الذي يصاحبه الفعل وتترع الشخصيات . وتعلمنا الصورة ، ويؤكد لنا الفعل ، مدى رفاهية هذا المجتمع ، وبداية الفساد فيه ، وثقافته القفرية . وتبين المشهد بمجرة بين بعض الشخصيات ، تدخل فيه الصراع والحياة ، وتخرجه من سكوت التصوير الأيقوني .

٣ - الغرب والشرق : رأينا في حمرة جلوس القصر كتبنا أعجمية وأساسا « يتراطبون جميعا بلغات أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية » . وهذا النقد علم في « حديث عيسى بن هشام » ، حيث

الملاحظات الخاصة بوضع نص « حديث عيسى بن هشام » في قضية نشأة الرواية وروايتها ؛ على ثلاثة مستويات : في نقده للمجتمع ؛ وفي تغييرها للشكل من داخل اللغة ؛ وفي موقعها من الغرب .

١ - الوصف الزمني وجدل الماضي والحاضر : أراد محمد المولحي من خلال كتابه ، بحسب قوله ، أن يشرح « أخلاق أهل العصر والطواغيم » ، وأن يصف « ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من الغشاق التي يتبعن اجتنبها ، والفضائل التي يجب التزمها » (٨٨) . وقد نجح إلى حد كبير في تقديم الصورة للمية لأحوال مجتمعه ، على نحر لم يتحقق ليكل عندما أعلن عن عزيمته في وصف « منائر وأخلاق وافية » . ويبقى أن نتساءل عما كان يعنيه عندما قال إن قصته حقيقة متبرجة في ثوب من الخيال ، وليست خيالا مسبوكا في قالب حقيقة . ثم نزع هذه الجملة عن حقيقة مجتمع في أسلوب مسجع ؟ أم عن تجربة إله الحقيقة ضد رومانسية القصة المترجة ؟ أم عن رؤية جمالية جديدة ؟ في رأينا أن عدد المولحي كان من داخل نقده للمجتمع قد بدأ حقا في تكوين رؤية جمالية ضد الرواية . والرومانسية - المزيفة للفنص المترجة .

في « حديث عيسى بن هشام » محورنا لنقد للمجتمع ؛ أحدها زمني ، والآخر مكاني ؛ وكل منها يعبر عن مفهوم للكتابة الأدبية ، وليس عن مجرد نقد مضموني في ثوب خيالي - كما قال المؤلف نفسه .

ويبدو لنقد الزماني أكثر دلالة ، فهو يبدأ بصفة البشا التركي المتوفى الذي يرجع إلى الحياة ليرى ما حدث في مجتمع تركية عا كان يعرفه . وترد نغمة أسلمية في الكتاب أسلم البشا على الماضي (٨٩) . وعنى البشا في الشوارع ، ويكيي التجديد ، ويتصرع على القيم التي انقضت : « وأخذ البشا يتذكر الطرق وأماكنها ، والأزقة ومسكنها . ويقول : كان هنا وكان هنا » (٩٠) .

أما فيما يخص القيم فنجد دعما مزدوجا بين حين إلى ماض قد انقضى ، وأفكار سبقة عن الحياة ، والتأمل في حكم القانون الذي حل مكان الشهامة القديمة ، التي كانت تمل الأخذ بالثأر ، والدفاع عن الشرف بقوة اليد والسلاح . فما موقف المؤلفين في لغة الراوي ولغة عيسى ولغة البشا ؟ لا تعرف دلالة ، فالباشا يدافع عن نظام قديم ، وهو من موقفه الطبيعي يشتم الفلاح « السفيه » ، « الوقح » ، الذي لا يستحق إلا الضرب ، ولكن القانون دخل للدفاع عنه . ولما نعرف على وجه الدقة هل حقق الحكم بالقانون للسولة والإنصاف أم لا ، وهل تصح السولة أصلا . ويتأمل البشا : « وكيف يتطابق هذا الضيق على ما تصفه من من سولة ، وقد قال القرآن « ولفنا بعضهم فوق بعض درجات » ؟ ويصور للشهد الثغرة الفعلية التي تفصل بين الناس في إحدى الفقرات القانونية ، الحياة ، للكتاب . يقول القشت : « ذلك ما يقضي به القانون أيضا ؛ فإنه قائل هل السولة بين الناس ، ولا فرق عنده في المقاسمات والأمصار » (٩١) . والمفارقة هنا واضحة بين أقوال البشا والقشت وقول القرآن الكريم وأفضل الناس . وفي هذا الجدل ، وهذا الموقف الساخر الذي يصحبه عاكسة ساخنة للفقر الشائع ولتظلم سائد ، تعبر عن صدق الرمي - وعصمه - بالحرارة الانتقالية التي كان المولحي الكاتب يحررها .

المصري من ماله وعقله»^{٩٠}.

هل انضمت وجهة نظرنا من خلال هذه الرحلة السريعة خلال الأعمال والنظريات ؟ ما لوحد أن أنمله فقط ، وربما استطعت أن أعمقه فيما بعد ، هو أن تطور الشكل بأن من نضج السؤال في داخل التجزئة . وهنا يستقبل التأثير برؤية غفلة ، ويشير الحركة ولا يموتها . ويرتبط هذا بالنظر إلى التراث ، فالتراث ليس ماضيا يتخلل منه الجيد ويترك السيء ، بل هو تجربة حية تنمو من سؤال الحاضر ورؤية المستقبل . إنه رحلة مع الذات ومع الآخر ، تكونت فيها ذخيرة من الكلمات والمجازات والأساطير والافتكار ، كونت الرسمى - واللازمي - الجماسي . ويصبح الأدب فقيرا إذا انقطع عنها ، وهي تموت إذا التزم بها دون أن يجاوزها . وربما كان القانون هنا كائنات في الحركة والجهد .

ونظن في هذا الإطار أن القطيعة التي حدثت بين « زينب » و« حديث حسي بن هشام » قد كرست النتيجة بدلا من النمو الطبيعي ، الجدل بين الحل والحمل . فحي حين يتمثل مفهوم « الحداثة » في التبعة العرية للغرب - في الحجة الليبرالية ، وربما في حجب أخرى - « بالشبه مع ما هو غربي » ، أرى أن « حديث حسي بن هشام » ، حل الرهم من حين كتابتها إلى الماضى ، أكثر معاصرة من « زينب » ، في وعيا بقضايا اجتماعها ، وفي إدخالها المحكم لنقد الواقع في شكل المغفلة ، وإن لم تصل إلى « المحاكمة الساخرة » ، التي تدمر الشكل القديم ، وتقيم مكانه . كما قال « باختين » - النقد الشاسل ، الذي نقل القصة الفرنسية من داخل السرحلة - « الليكارسكية » . وربما كان هذا الغياب للرسمى الشامل ، ولتفقد العميق ، والسخرية ، هو الذي أوقف نمو القصة العربية مدة طويلة ؛ إذ لم تخرج إلا منذ عهد قريب من أفق الطبقات الوسطى .

يتخذ محمد الميمني الكلمات الأوروبية ، والفرنسية على وجه الخصوص ، التي دخلت إلى اللغة : « الكرافت » ، « و« مونشير » (mon cher) و« الأوبيل » و« الأوبيل » ، الخ . - والصداقات الضخامة الجديدة ، من عادات النهار والسر الأوربي ، إلى الرزية في اقتناء البضائع الأوروبية : « وقد طلبت منك بالأس أن تشتري لي ذلك القعد الذي حضر لتاجر الخمر من أوروبا في البريد الأخير » .

وكان عبد الميمني واعيا كل الرعي بخطورة التبعة التي دخل فيها المجتمع المصري . وكثيرا ما يذكرنا أسلوب نقده وموضوعاته بمقالات عبد الله التميمي ، حل نحو يجعلنا نتعلم فيها فقه الرواية العربية في بداية نموها ، عندما برزت هذه الأشكال الساخرة للأسلوب القصي في تراثنا الغريب ؛ فقد سيطر الأجانب حل وروية وقب الباشا سيطرة كاملة : « وكل ما تسره من هذا الجلب ، فهو ملك للأجانب »^{٩١} . وهذا الوضع ليس المستول عنه هو الأجنبي وحده ، بل نحن كذلك ؛ فقد اخترناه : « والباشا - وحل عاد القرنيس فادخلوكم تحت حكمهم وسلطانهم مرة أخرى ؟ . حسي بن هشام - لا ، وإنما نحن الذين أدخلنا أنفسنا في حكمهم ، فاختارنا قاتلهم لا نقوم عندنا مقام شرعا »^{٩٢} . وحتى إذا كانت القضية المظلمة هي وضع القانون النابليون في مقابل الشرع الإسلامي ، تنتهزم الأسلوب يؤكد تبعه « التنم » بوصفها موضوعا أساسيا للعمل برومته .

وإذا راعينا وجهة نظر التناسي بين نصوص النهضة العربية في القرن التاسع عشر ، استطعنا أن نجد في نص حسي بن هشام محاكاة ساخرة لكتابات رفاعة الطهطاوي ، الموجهة للحضارة الفرنسية ، ملونة هنا بسخرية من الذات ، سوف نقفها - على مدى من الزمن - الكتاليت العربية : « ولما كان الأجانب هم أئمن وأولى بالحق ، لسعيهم وجهدهم وكان المصريون أغفلين بالفرق وأجدر ، لإيمانهم وتواضعهم كان معظم القضايا التي تحكم فيها هذه المحاكم لابد أن تنتهي بسلخ

هوامش

- ٨ - انظر محمد حسين هيكل . ثورة الأدب ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، فصل « فن القصص » ، « سب فور القصص » ، ص ٦٨ - ٩٦ .
- ٩ - المرجع نفسه ، ص ٧٢ .
- ١٠ - المرجع نفسه ، ص ٧٩ .
- ١١ - يحيى حقي ، فجر القصة المصرية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٤١ .
- ١٢ - المرجع نفسه ، ص ٧٢ .
- ١٣ - انظر : Ian Watt, The Rise of the Novel, London, Penguin Books, 1963
- ١٤ - انظر : Gerard Genette, Introduction à l'architexte, Jibint ، مقدمة إلى النص الشامل Paris, Seuil, 1979
- ١٥ - ثورة الأدب ، ص ٧٧ .
- ١٦ - المرجع نفسه ، ص ٧٨ .
- ١٧ - فجر القصة المصرية ، ص ١٠٣ .

- ١ - لقد ألفت هذه الدراسة كثيرا من بطى جلسات العمل مع سيد البحراوي ، ومحمد حسان ، وعصير محمد ، كما أقرها العمل المشترك والمناقشات مع طلبة الدراسات العليا في القسم الفرنسي بكلية الآداب - جامعة القاهرة - في الستين السبعين .

٢ - انظر - Pierre ZIMA, L'ombrance romanesque, Paris, Le Syco-more, 1980.

بيرزها ، الاذواجية الرواية
P. D. HUET, Traité de l'origine des romans, Paris, Marquette, 1711, p. 3.

- ب . د . هـ ، هـ ، مقال في أصل الرواية ، ص ٣ .
- ٤ - المرجع نفسه ، ص ٢ .
- ٥ - المرجع نفسه ، ص ١٣ .
- ٦ - المرجع نفسه ، ص ١٥ .
- ٧ - المرجع نفسه ، ص ١٨ - ١٩ .

- ٤٨ - للألب للفنون ١٩٧٦ طعة ١٩٨٠، ص ٦٢ .
SARTRE, *Littérature*, p. 131
- ٤٩ - سوتر ، الأدب ، ص ١٣١
- ٥٠ - ديدرو ، ريتشاردسون ،
L. PEER, *Fiddling and Diderot in the History of Novel Theory* -
Acts VIII Congress AILC, Budapest 1976.
- ٥١ - ل . بير ، فيلنجن وروسو في ترويج نظرية الرواية ، المؤتمر الثامن للجمعية
المالية للألب للفنون ، يدياست ١٩٧٦ - طبعة ١٩٨٠
- ٥٢ - I. SPITZER, *Linguistics and Literary History* Princeton, P. U. -
p. 1948 pp. 166, 167
- ٥٣ - L. FURST, *Mobility in Tristram Shandy, Le Neveu de Rameau* -
and Werther, AILC 1976 .
- الحركة في ترسترام شاندلي ، ابن أخ رامو ويوتير .
- ٥٤ - ديالور ، المرجع للفكر ، أنظر أيضا
G. MAY, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle*, Paris PUF,
1963.
- ٥٥ - ح ، ماي ، معطلة الرواية في القرن الثامن عشر .
- ٥٦ - ملح وريتشاردسون ، ص ٢٩ .
- ٥٧ - هوجيت كوهين ، الجواز الحواري في جاك الفسوي ، ص ٢٩
H. COHEN, "La figure dialogique dans Jacques le Fataliste" in
Studies on Voltaire and the 18th Century, Oxford 1976, p. 29 .
- ٥٨ - B. BAGZKO, *Lumière de l'otopie*, Paris, Payot, 1978 .
- انظر : أشباه من الطروالية
- ٥٩ - Azza Said, *Formes et signification du conte philosophique* -
de Voltaire, These manuscrite, 1981, et notamment "la
parodie"
- عزيزة سعيد ، الأشكال ودلالة القصة الفلسفية عند فولتير ، رسالة غير
منشورة ، ١٩٨١ ، القفارة وبخاصة الجوز الثالث في المحاكمة
السائرة .
- ٦٠ - DIDEROT, *Jacques le Fataliste*, Paris, Flammarion, 1970, p. -
٢٥ . جاك الفسوي ، ص ٢٥ .
- ٦١ - المرجع نفسه ، ص ٢٧ .
- ٦٢ - المرجع نفسه .
- ٦٣ - المرجع نفسه ، ص ٦١ .
- ٦٤ - المرجع نفسه ، ص ٤٧ .
- ٦٥ - المرجع نفسه ، ص ١٠٢ .
- ٦٦ - المرجع نفسه ، ص ١٨٦ .
- ٦٧ - المرجع نفسه .
- ٦٨ - J. J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, t. 1, pp. 546 - 7 طعة ١٧
Pléiade ٤١٧ - ٤١٦
- ٦٩ - جاك روسو ، الاعترافات ، جزء ١ ، ص ٤١٦ - ٤١٧
- ٧٠ - جاك ، الأعمال الروائية ، ص ٥٠٩ .
- ٧١ - DIDEROT, "Jacques le Fataliste" in *Oeuvres romanesques*, p.
509
- ٧٢ - جاك الفسوي ، ص ١٣٨ .
- ٧٣ - جاك ، الأعمال الروائية ، ص ٥٧٣ .
- ٧٤ - كوهين ، الجواز الحواري ، ص ٢١ .
- ٧٥ - R. KEMPF, *Diderot et le roman*, p. 208.
- ديدرو والرواية ، ص ٢٠٩ .
- ٧٦ - جاك الفسوي ، ص ٤٤ .
- ٧٧ - المرجع نفسه ، ص ٤٢ .
- ٧٨ - DIDEROT, *Lettres à Sophie Voland*, Paris, Gallimard, 1938, t. -
٢38 .
- ٧٩ - ديدرو ، خطبات إلى صوف فولان ، جزء ٢ ، ص ٢٣٨
- ٨٠ - Hannae FAHMY, *La Personnalité de Diderot, d'après
se cour correspondance avec Sophie Voland*, Le Caire 1967.
- انظر أيضا : هناك فهم ، شخصية ديدرو من خلال مراسله مع صوف

- The Rise of the Novel, p. 21.
- ٨١ - المرجع نفسه
- ٨٢ - المرجع نفسه ، ص ١٧٧ .
- ٨٣ - DIDEROT, *Oeuvres esthétiques*, Paris, 1968, p. 369.
- ديدرو ، الأعمال الجمالية ، ص ٣٦٩ .
- ٨٤ - DIDEROT, *L'origine et la nature du beau*, in *Oeuvres -
Esthétiques*.
- ديدرو ، أصل وطبيعة الجمال في الأعمال الجمالية .
- ٨٥ - المرجع نفسه ، ص ٤٢٢ .
- ٨٦ - E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1979 p. 69
- ٨٧ - G. LUKÁČS, "Le roman" in *Écrits de Manon*, Paris, Editions Sociales, p. 82
- ٨٨ - محمد بركات ، مقدمة الخطاب الروائي القاعدي ، دار الفكر للدراسات والنشر
والترجمة ، ١٩٨٧ ص ٩ .
- ٨٩ - HEGEL, *Esthétique*, Paris, Flammarion, 1979 t. II, p. 347.
- هيجل ، الجماليات ، الجزء ٢ ، ص ٣٤٧ .
- ٩٠ - HEGEL, *Esthétique*, t. IV, p. 101
- هيجل ، جماليات ، جزء ٤ ، ص ١٥١
- ٩١ - G. LUKÁČS, *Théorie du roman*, Paris, Contière 1963, p. 54 .
- لوكتاش ، نظرية الرواية ، ص ٥٤ .
- ٩٢ - المرجع نفسه ، ص ٧٢ .
- ٩٣ - المرجع نفسه ، ص ١١٩ .
- ٩٤ - المرجع نفسه ، ص ١٢٢ .
- ٩٥ - المرجع نفسه ، ص ١٢٣ .
- ٩٦ - المرجع نفسه ، ص ١٢٤ .
- ٩٧ - المرجع نفسه ، ص ١٢٥ .
- ٩٨ - G. LUKÁČS, "Le roman" in *Écrits de Manon*, p. 103 .
- لوكتاش ، الرواية في كتابات موسكو ، ص ١٠٣ .
- ٩٩ - نفس المرجع ، ص ١٠٢
- ١٠٠ - نفس المرجع ، ص ١٠٦
- ١٠١ - M. BAKHTINE, "Récit épique et roman" in *Esthétique et
Théorie du roman*, Paris Gallimard 1978, pp. 441 - 473.
- باختين : دلالة الرواية في جماليات الرواية ونظريتها ص ٤٤١ -
- ١٠٢ - وقد ترجم جمال شحيد هذا النص .
- ١٠٣ - انظر أمينة رشيد ، علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي ، زمكانية
باعتين ، ص ٤٧ ، ص ١٨٨ ، ديسمبر ١٩٨٥ .
- ١٠٤ - لوكتاش ، الرواية في كتابات موسكو ، ص ٧٠ .
- ١٠٥ - N. SARRAUTE, *L'ère du soupçon*,
Paris, Gallimard, 1956 p. 47
- ١٠٦ - صهر الفلك ، ص ٤٧
- ١٠٧ - R. KEMPF, *Diderot et le roman*, Paris, Seuil, 1984, p. 27 .
- ١٠٨ - كيمف ، ديدرو والرواية ، ص ٢٧ .
- ١٠٩ - المرجع نفسه ، ص ٢٧
- ١١٠ - H. MACHBOUR, *Lecture critique* -
Thèse manuscrite, Le Caire 1981.
- ١١١ - مشهور ، قراءة نقدية للقصة عند ديدرو ، رسالة غير منشورة القاعدي
١٩٨١
- ١١٢ - DIDEROT, *Eloge de Richardson*, in *Oeuvres Esthétiques*, p. 30.
- ديدرو ، ملح وريتشاردسون في الأعمال الجمالية ، ص ٣٠ .
- ١١٣ - DELOFFRE, "Le problème de l'illusion romanesque et le no-
uvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715" in
La littérature narrative d'imagination, Paris 1961.
- انظر ديالور ، مشكلة الوهم الروائي وتجديد الأليات القصصية بين ١٧٠٠
و ١٧١٥ في الأدب القصصي الخيالي .
- ١١٤ - R. MORTIER, *Tradition et innovation* Acts VIII Congress -
AILC Stuttgart 1980, p. 62.
- مؤثر الجمعية العلمية

- عيسى بن هشام ليبيا - تونس ، الدار العربية للكتاب ١٩٨٢ ، وأحمد إبراهيم الجولاني ، نقد للجمع في حديث عيسى بن هشام للمولاي ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٦ .
- ٨٢ - محمد المولاي ، حديث عيسى بن هشام ، القاهرة : مطبعة مصر ، ص ٦ .
- ٨٣ - المرجع نفسه ، ص ٤٩ .
- ٨٤ - المرجع نفسه ، ص ٧٦ .
- ٨٥ - المرجع نفسه ، ص ٥٧ .
- ٨٦ - المرجع نفسه ، ص ٨٢ .
- ٨٧ - المرجع نفسه ، ص ٨٢ - ٨٣ .
- ٨٨ - المرجع نفسه ، ص ٦٣ .
- ٨٩ - المرجع نفسه ، ص ٤١ .
- ٩٠ - المرجع نفسه ، ص ٤٢ .

- فولان ، رسالة غير منشورة ١٩٦٧ ، القاهرة وقد كتب فيدور إلى صوفى فولان ٥٥٣ رسالة من ١٧٥٩ حتى ١٧٧٤ .
- ٧٥ - ر . كيف ، فيدور والرواية ، ص ١٣٤ .
- R. KEMPF, *Diderot et le roman*, p. 134
- ٧٦ - المرجع نفسه ، ص ١٣٦ .
- ٧٧ - المرجع نفسه .
- ٧٨ - يحيى حقي ، فجر اللغة المصرية ، ص ٢٢ .
- ٧٩ - هيد الحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ص ٧٢ - ٨٤ .
- ٨٠ - علي الراعي ، دراسات في الرواية المصرية القديمة ، المؤسسة المصرية العامة ، ص ٧ - ٢٢ .
- ٨١ - انظر محمد رشيد ثابت ، البنية القصصية ومفهومها الاجتماعي في حديث



”حديث عيسى بن هشام“ مجتمع متغير ، وثقافة متغيرة

عصام بهي

١ - قد يبدو أن الحملة الفرنسية إلى الشرق بقيادة نابليون بونابرت - التي بدأت بنزول الفرنسيين الإسكتلندية في يوليو ١٧٩٨ ، وانتهت بفرارهم منها في سبتمبر ١٨٠١ - لم تترك أثراً ظاهراً في حياة المصريين ، الذين ظلت حياتهم على عهدهما قبل الحملة . غير أن الأمانة تقتضي أن نذكر أثر الصدمة ، الطفلية والحضارية ، التي أثرت بها الحملة في نفوس المصريين ، وفي عقول مثقفيهم - الذين كان شيخ الأزهر الشريف في طلبتهم - بخاصة ؛ فاعلموا بغيرون - عملياً ثم نظرياً - عن هذه الصدمة التي قامت - آخر الأمر - إلى تغيرات جذرية للحياة المصرية في مستويات عدة .

وكان من أهم تجليات هذه الصدمة الحضارية أن حاول الزعماء المصريون - بعد التخلص من الفرنسيين - التخلص أيضاً من سيطرة الخلافة العثمانية ، وتقليص دورها في تعيين الولاة على مصر ، وبحلول تبعية مصر للباب العالي إلى تبعية إسمية ، مع الاحتفاظ بالولاة لها بوصفها رمزاً دينياً ليس أكثر .

واعتراف الزعماء المصريون بحمد على واليا على مصر ، فتخلص من بقايا المماليك ، وانتزع اعترافاً من الباب العالي بولايته . وعندها ، بدأ في تنفيذ مشروعه الطموح « لتحديث مصر ، بوضع أقدامها على عتبات « عصر التصنيع » ، مصحوباً بما يقتضيه المجتمع الصناعي « الحديث من نظم جديدة في التعليم ، وما يحتاج إليه من خبرات ومهارات وأساليب في التفكير ؛ فبدأ تدفق شباب المصريين والمصريين إلى أوروبا في بعثات تعليمية ، للحصول على المهارات العلمية والعملية التي يستلزمها بناء الجيش ، وبناء الحركة الصناعية في مصر . وفي الوقت نفسه استقدم عدداً من الخبراء الأوروبيين للخدمة في المؤسسة العسكرية ، وما ارتبط بها من مؤسسات تعليمية ، وأيضاً للخدمة في المؤسسات الصناعية التي بدأت عجلات حركتها تدور .

وزاد أن أدخل تعديلات أساسية في نظام الملكية الزراعية في مصر ، وفي نظام التركيب المحصولي للأرض الزراعية ؛ فقتضى على امتيازات الملاك والمثابئين والمثزين ، وأصبحت الأرض الزراعية في مصر حكرًا للدولة ، تستغلها - عن طريق المقلحين - في خدمة الاقتصاد القومي كله .



لا ليقفوا فتوحاته العربية فحسب ، بل أيضاً لتدعيم مشروعه الاقتصادي الطموح .

وإذا كان محمد علي قد ظل متحفظاً إزاء الأوروبيين ، وحياتهم ، واكتفى بما عتد من علم ومهارات في مجال الإدارة والصناعة والزراعة ؛ فإن خلفاءه لا يكتفونوا على هذا التحفظ ؛ فقد أبدى الإعجاب التام الذي حله إسماعيل بالتفوق الغربي الحضاري إلى أن

وكان لهذا التنظيم الاقتصادي الحديث ، والارتباط بالتحضن غاما بإنجازات المدنية الغربية ، أثر حاسم في إطلاق بناء الدولة الحديثة في مصر ، من جهة ، وفي تكثيف العداء الغربي لها ، من جهة أخرى . فقد رأى الأوروبيون أن محمد علي إذا سارق الشوط إلى آخره ، بالهدوء والثقة اللذين يسريهما ، فهو لا شك مفسد عليهم كل المخططات الاستعمارية التي كانوا يخططون لها ؛ ومن ثم اجتمعوا عليه ،

كبار ملاك الأرض الزراعية في الظهور، ثم التباور. وبدأ المصريون في مزاحمة الأتراك، أو مشاركتهم على الأقل، في امتيازات الجيش، فالتحقوا في الترتي كما شارك المصريون في حركة التعليم الحديث، وفي البعثات التعليمية، وانتحلوا في سلك الوظائف الحكومية، حتى العليا منها.

أدى هذا كله إلى بدء ظهور طبقة جديدة في المجتمع المصري، هي الطبقة الوسطى، التي برزت إلى الوجود مع هذه التغيرات جميعاً لتبنيها ووعايتها؛ فظهر - معها - فكر جديد، وتعبير جديد عن هذا الفكر الجديد، وحركة جديدة في الحياة والثقافة يمكن ملاحظتها في سهولة ويسر في الإنتاج الأدبي والفكري للقرن التاسع عشر.

فقد شهد هذا القرن حركة بحث الشعر العربي - أكثر القرون العربية تقليدية، وأعرقها تاريخاً - على يد البارودي ثم شوقي وساحل وغيرهم، وعرف النثر فنواً جديدة فامت على محاولة المرومية بين فنون حرية تقليدية وفنون حرية حديثة، كالغفلة الصحفية، والمسرح، والرواية، وأدب الرحلات... الخ، - عمل - جميعاً - فكرياً جديداً، في لغة جديدة، لم يكن للمطبعة عهد به ولا بها من قبل.

وشهد القرن نفسه انتشار «أساليب» الحياة الغربية، في المدن الكبرى بخاصة، من الفنادق ودور اللهو المختلفة، والحانات، التي عُرف فيها - مع الحمر - القمار، والدمار^(١)، - نشأ - معها - فئات جديدة لم يكن للمجتمع المصري يعرفها بهذا الانتشار والعانية.

وكان لا بد - مع هذا كله - أن يباد «تنظيم الحياة» في مصر - أو قل: في المنطقة - على أسس جديدة، استجابة لهذه التغيرات، من جهة، ولتحقيق هدف أساسي للمطبعة الحديثة، هو طمس «الموتة الثقافية» للمجتمع المصري من جهة أخرى.

وفي سبيل الابتعاد - أو الإبعاد - عن النظام التقليدي للحياة الذي ظل معروفاً في المنطقة من الفتح الإسلامي حتى نزول الحملة الفرنسية إلى مصر، عُرفت القوانين الوضعية الغربية^(٢)، واعتمد نظام القضاء على المحاكم في شكلها الغربي الحديث، وانقسمت إلى محاكم وطنية وأخرى مختلطة، وثلاثة شرعية... الخ، وحُصرت إلى أقسام الشرطة أو البوليس، والمحامون، وغير هؤلاء وهؤلاء ما اقتضاه هذا «التنظيم الحديث» لشئون البلاد، والذي أكد بقاءه تثبيت أقدام الاستعمار الإنجليزي للبلاد.

— ٤ —

هذه الأوضاع الجديدة، الناشئة عن تغيّر في المجتمع، وعن الاحتكاك المباشر بالغرب، قبلها بعض الناس على مضض، لا لأن الاحتلال الأجنبي للبلاد هو الذي مكنها فحسب، بل لأنها نظم - أساساً - مخالفة للشعر الحنيف ولعادات البلاد وتقاليدها. ووجد فيها آخرون فاتحة خير، فتمسك البلاد على أول الطريق للحاق بركب «التقدم» الذي يريده الغرب بلا منازع. وحفظ آخرون في التبول للطلق أو الرض، فقد وجدوا عند الغربيين من عوامل «التقدم» وترقية الحياة الإنسانية ما لاصيل إلى كثراته أو رفض الأخذ به، في الوقت الذي وجدوا فيه عندهم - أيضاً - من عوامل «التخلف» والحط في قيمة الإنسان ما لاصيل - كذلك - إلى الأخذ به أو قبوله^(٣).

يستسلم للنموذج الثقافي الغربي، من جهة، وإلى بيوت المال الأوربية من جهة أخرى، الأمر الذي انتهى به إلى إقتال كامل الاقتصاد المصري بأبعاده لم يكن له يُبَلِّجها، وانتهى أمره هو إلى العزل والإبعاد لتربية ترفيق، الذي أسلم البلاد كلها إلى الجيش الإنجليزي الغازي في نوفمبر ١٨٨٢.

— ٥ —

وكان من أهم إنجازات عمده على تحديث التعليم، الذي كان يضلح به الأزهر الشريف والمؤسسات التعليمية الأصغر المرتبطة به في مجال الحركة التعليمية في مصر؛ فأنشئت كثير من المدارس «الأولية والثانوية والفنية والعسكرية»، وكذا عدد من المعاهد العليا للطب والهندسة والفنون والصناعات واللغات وغيرها^(٤). بل لم يمد التعليم مقصوراً على مصر نفسها؛ فقد خرجت في عصره البعثات إلى أوروبا في إنجلترا وفرنسا وإيطاليا وعدد آخر من البلاد الأوربية^(٥). ومن ثم تَرَسَّ - نهائياً - نظام التعليم المزجج - الذي للفق - الذي بدأ مع إنشاء محمد علي لنظام التعليم المدني الذي يندم نظامه العسكري^(٦)؛ ثم أمدت المهمة تسع مع إنشاء دار العلوم ١٨٧٣، ثم إنشاء الجامعة المصرية بعد ذلك ١٩٢٧، مع ما كانت سلطات الاحتلال قد أرست من قواعد التعليم المدني - الغربي - الطابع.

وفي الوقت نفسه كانت مدارس الإرساليات الدينية الشريفة، الأوربية والأمريكية، قد انتشرت في لبنان وفلسطين انتشاراً واسعاً، لتلعب دورها في محاولة تحويل «الولاء الثقافي» من «الشرقية» إلى «الغربية»^(٧)؛ ففتحت - من ثم - طرائق الحياة، وأساليب التفكير، بناء على التغير في نظم التعليم ومناهجه؛ وقد كان الغربيون أنفسهم - أو من أوطق بهم غالياً من الوطنيين - هم القائمون على أمر هذا التعليم.

وزادت - بطبيعة الحال - حركة الاحتكاك المباشر، والواسع بالغربيين، في المنطقة كلها؛ سواء كان هذا الاحتكاك بالمسلمين، أو التجار الغربيين القادمين إلى الشرق، أو رجال المال والبشوك والمرايين، والخابلين منهم بالثرة والمناصرة، بل والمختلطين إلى المعرفة. وقابل حركة الغربيين إلى الشرق حركة موازية عكسية، هي حركة الشرقيين إلى الغرب، عن طريق البعثات التعليمية، أو الممارسة التجارية^(٨) أو حتى السياحة؛ وقد حل الطرفان كلاهما إلى المنطقة ما لم تكن تعرف من نظم الحياة، والفكر، والتعبير... الخ.

— ٦ —

كان لا بد لهذا كله - من إصلاحات محمد علي وتنظيمه الحديث ومبادئه التعليمية، إلى الاحتكاك المباشر والواسع بالحياة الغربية - أن يؤدي إلى لون من الحراك الاجتماعي، كان مؤثراً بتغيير جذري في المجتمع العربي بعمقه، وللمجتمع المصري بخاصة. كان للمجتمع المصري قبل محمد علي يقوم على طبقتين؛ هما الطبقة الحاكمة من الأستقراطية التركية ومن يلاؤ بها من المماليك، العسكريين؛ ثم المرميون بعمامة، من الفلاحين في القرى، إلى مهرة العمال في المدن، وصغار التجار^(٩). وقد وجه محمد علي ضرباته القتالية إلى الأستقراطية التركية، وإلى المماليك، وبدأ - كإرثاء - الحركة الصناعية، واحتكر الأرض الزراعية، ومنع حتى الاتضاع بها، وما لبث محمد أن سنّ حتى للملكة الخاصة للأرض طبقاً لأساليب مختلفة^(١٠)؛ فبدلت طبقة

— —

في هذا الجو الثقافي ، وفي أعتراف القرن التاسع عشر كتب محمد الموليحي « حديث جيسى بن هشام »^(١١) ، مستهدفاً ،

أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من التقاليد التي يتبنين اجتهابها ، والفضائل التي يجب التزامها . ص ٥ - المقدمة .

فالمخلف المعلن بلا لیس هو أن « یصف أخلاق أهل العصر وما طرأ علی ملامح المجتمع من تغيرات في عصره ، انضمت للضرورة إلى و تقالید يتبنين اجتهابها ، أو فضائل يجب التزامها » . وهو وضح واضح بما شهدته عصره من تغيرات أدت إلى تغيرات في بنية المجتمع ، ومن ثم إلى تغيرات في سلوك أفرادهم من مختلف الطبقات ، تستدعي الوقوف عندها وتعلّمها ، والتنبیه إلى قربها أو رفضها .

وهذه التغيرات ، في البناء والسلوك ، لا يكاد يلمس إليها المعاصر لها ، الذي يعيش في قلبها (ما لم يكن في وضع الموليحي) ؛ الأمر الذي يجعله يلجأ إلى استدعاء النقيض ، والنقيض عنده هو ماضي هذا المجتمع - الذي سبق التأثير مباشرة ، بل شارك ، دون أن يدري في صنعه - وهذا الماضي يتمثل في أحد باشا النيكول ، وزير الجهادية في أيام إبراهيم ، التبركي المختصر^(١٢) ، فيبحث من قبله ليطوف معه بقضايا مختلفة من هذا المجتمع ، ويقابلها بمناخ مختلفة من أبنائه ، من كل الطبقات ، يرى فيها الباشا - ومعه الروي داليا « أخلاق أهل العصر » وما طرأ علی المجتمع وأهله من تغيرات ، بعضها مقبول وبعضها مرفوض .

وأول ما يقابل الباشا من مفاجآت ، أن البيوت لا تعد تعرف بأسياء أصحابها ، بل بأسياء شوارعها وأزقتها وأوقافها ، ولم تعد هناك حاجة إلى « كلمة سر الدليل » للدخول إلى مكان ما . . . وهي أمور - على أية حال - لا تستدعي مشكلات عويصة ، إلا في نفس الباشا ؛ لكن المشكلة الحقيقية تقابله أول عروبته من القضاير ؛ إذ يشتبك معه « مكاري » ينهي عليه أنه استدعاء للركوب معه . وتجبر عليه هذه المشكلة مشكلات أخرى كثيرة ، مع « البوليس » والنياينة والفضاء والمحاميين . لكن هذه الملاحظة البسيطة نفسها - مع موقف آخر يأتي بعد ذلك في الفصل الخاص بـ « العملة في الرهن » - يشير إلى ظاهرة انتشار و المواصلات الملمة في القاهرة في القرن التاسع عشر . فحلمة الطبقة الوسطى الناشئة أو الأجانب الوافدين . كما يشير أيضاً إلى ظاهرة - ما تزال مستمرة إلى اليوم - هي ظاهرة الهجرة من الريف إلى المدينة ، وهجرة الفلاح لأرضه بحثاً عن عمل يصوره أفضل وأكثر استقراراً في المدينة . وتسلمه هذه الملمة الأولى إلى غيتات « النظام » بكامله ، فيدخل إليه من باب الشرطي الذي يستجيب به المكاري ؛ فإذا هو يوجد ،

واقفاً في يده متدليل آخر ، قد استلأ بأصناف متنوعة مما جمعه في صياحه ومن باعة الأسرات في مخالفتها على « النظام » ، وهو لا يصاحبه إلا « كدكان » يأمره أن يضع في داخلها ما عرضه في خارجها من « عيدين القصب » ، وفي يده عدد منها يحده به ، ويترّده في وجهه قرّة الرمح ؛ ثم هو يضاحك - من جهة

حديث جيسى بن هشام

أخرى - فظلاً على كلف امرأة ونافيه . .

(ص ١٤ - ١٥)

هذه اللوحة الحية ، كاشفة عن « أخلاق » القتاكئين على النظام الجديد ، من قاعدته إلى قمته ؛ ففي يد الواحد منهم سلطة يستخدمونها - دائماً - في شكل قوة تهديد ، لا تحصى ؛ يفرض بها إتلاوات ينشغل عن عمله الحقيقي بجمعها في « متدله الأحر » . بل يفرض بها نفسه على من يقابلهم من النساء وأطفالهن ، لاها بما هذا عبا يجري حول ؛ فإذا التفت غلّ شخص يصرفه - وكان يعرف المكاري - ولابد أنه أيضاً يدفع له ! وهذا فهو يسحب الباشا من يده ، دون أن يعرف من الأمر شيئاً ، ليوذعه « قسم البوليس » .

وهي « أخلاق » تشكل الملامح الأساسية للوحة « البوليس » في « الحديث » . فد « حضرة الماعون » غارق في نومه ، لا يدري عما يدور بالقسم شيئاً ، ملقياً المسئولية كلها على « حاكق » « الصول » ، الباشا يستمتع - بدوره - بهذه المسئولية استمتاعاً لا حدّ له :

فدخلنا جميعاً حجرة « الصول » لضبط الواقعة ؛ فوجدناه باكسل والفلم في أخته ، وقد نزح « طروش » ، وخلع نظيه ، وحلّ أزرار ثيابه ، ويسجته تان من الفلاحين ، وأظفانه من أقربائه ، يشاهدان ما يتصنع به من لفة الأمر والهيبة ، وصحة سلطانه على الكبير والصغير في عاصمة القطر ، وقاعدة الملك ، وما في قدرته من حبس أي شخص كانتا من كان ، وشهادته حلب بما يجري في دعوته . فطرنا جميعاً من الحجرة حتى ينهي من طعامه ؛ فخرجنا ننظر .

(ص ١٥ - ١٦)

أمثال هؤلاء هم الذين يقومون على أمور الحق والعمل في المجتمع ؛ فهم يكذبون ، ويرشون ويوزرون في الحق ، دون ضابط أو رقيب ؛ فسحق لو استيقظ « حضرة الماعون » لا نلظن الأسور مستغفر ؛ لأن « القسم » فاجأه ، ففتش ، أثناء وجود الباشا - والراوي معه دائماً - فلم يسلأ أحد من الناس عن شكواه ، ولم يسلأ عن طريقة سير الأمور ، ولم يسلأ من زحام الناس وصراخهم - إذ يلو أنه يعرف هذا كله وشيجه . لكنه يتمّ لهذا الاهتمام لطروش الماعون وزيه ، « فاشتغل بكتابة تقرير لحاكمه الماعون على مخالفته في الرئي للأوامر المستعجلة » ؛ وحين حاول الراوي أن يستغل وجود المفتش ليحكم له حكاية الباشا :

ولما بدأنا بذكر القصة أمر أحد المساكين بإخراجنا من حضرة ، ثم رأيته قد وضع التقرير في جيبه بعد كتابته ، ونزل مسرعاً ، لم يلبث في التفتيش والتنقيب لغريزي الماعون .

ولا ينسى الموليحي أن يجعل الماعون يلهج بالشكر للظروف التي ألقت إليه بمفتش أجني حاجر عن فهم اللغة ، وجاهل بالعمل أو متجاهل له .

لأن عجزه عن فهم اللغة ، وجهله بالعمل جملة يقتصر في التفتيش على طروش ونحقي ؛ ولو كان من « أولاد العرب » لاطلع على الاختلال الواقع في

القضايا ، وما يرتكبه عمال القسم من مخالفة
« الأصول » .

(ص ١٨)

وهي ملاحظة ذكية تضرب في عدة الجاهلات ، فضلا عن دلائها
على « أخلاق » هذا الماعون ، الذي يعرف « الأضرار الواقع في
القضايا ، وما يرتكبه عمال القسم من مخالفة الأصول » وهو يسكت
عنه ، فهي تشير إلى أسلوب سلطات الاحتلال في العمل أو التعامل
مع مثل هذه المؤسسات ، فهم يزعمون النظام - وهوليس غيراً أو شراً
في ذاته ، لكن خبره وشربه في القاتنين عليه - ولا يرون فيه بعد ذلك
إلا « تشكيلات النظام » وحدها ، بل هم يعملون برعاية فساد هذا
النظام من داخله شريطة ألا يتهار ، ويلتقون بالمسؤولية كلها على
الوطنين القاتنين على أمره ، ومن ثمّ تنسح الحياة والعداء التبادل بين
الوطنين أنفسهم ، حتى في المجال الواحد ، حتى ليشكر للماعون
الظروف التي أرسلت إليه مفتشاً أجنبياً ولم ترسل إليه واحداً من « أولاد
المرب » (١٧)

ومن الطبيعي - بعد هذا كله - أن تلتفت حول هذا الجهاز الخطير
والخبيث ، وهو في هذا الوضع المتردى ، بمجموعات من المتسلقين
والمستعصمين بفساده ، والمتشاجرين ببقوده ، بل بإجراءاته الرسمية
نفسها . فحين يقف الباشا أمام الكاتب ليحضر له « ورقة التشية »
سأله عن ضامن ، ثم عن « شيخ الحفارة » ليصدق على الضامن ؛
فالتفت أحدهم للمسافر في كخذ الراوي أن « شيخ الحفارة » يلبس
القسم ، يصدق لمن شاء ، نظير عشرة قروش !

لقد كان هذا النظام جليداً ، غريباً ، كثير الإجراءات ،
معقداً ، فعندنا بطيعة ، عصبية ، حاجتها إلى أشياء أخرى كثيرة غير
الحق الواضح ، الصريح . ويزيد أموره تعقيداً أن القاتنين على أمره
ما بين جشع وصوى ، لا يحتم من عمله إلا ما يتفق به من ورائه ،
ومناقب مداهن ، وكسول مهمل ، أو رجل « بلا نخوة أو حش وطني
مستغنى . أما الذين جلبوه فلا يهمهم من أمره إلا الشكل الخارجي
وحده ، بل أن يكون وسيلة في أيديهم لزور العدالة والبنفاد
والاحقاد بين المواطنين والقاتنين على أمر هذا النظام منهم ، من
جهة ، وبين القاتنين على أمر النظام أنفسهم ، في مستوياتهم
المختلفة ، من جهة أخرى .

♦♦♦

هذه الملامح التي تشكل صورة (البرليس) ، وعمله ،
وإجراءاته ، و « أخلاقه » القاتنين على أمره والماعوليين فيه ، تكاد تكون
هي نفسها - تقريبا - الملامح التي تشكل صورة « المؤسسات » التي
ابتكرها النظام الجديد كلها ، من النيابة ، إلى القضاء في مستوياته
المختلفة ، وأزواجه المختلفة أيضاً ، مع اختلافات في التفاصيل لا تثنى
على طبيعة « الخلق » هنا وهناك .

فالباشا حين يذهب به إلى النيابة - مثلاً - أخذ ينتظر دوره ، وأمام
النايب « قضايا جمة » وأصحابها مزدهرون ينتظرون نوبتهم « ومع
هذا فهو يستقبل « زائرين من قراء النايب في المدرسة » ، ليحتضنوا
عن « مجلة الإخوان » و « اللب » و « مشاهدة الرقص » ، وعن
« آشومويل » فلان ، وسبب اتعاض فلان ، واستغناء فلان عن
عمله . . إلى آخر هذه الأحاديث الفارغة التي تلهو بها النساء في غياب

أزواجهن أو الشباب الفارغون من العمل ، لا هؤلاء الذين يأيدهم
مصلح الناس ووقتهم ، بل بأيدهم أمر الحفلة في مجتمع بأسره
ذلك من أن الناس « مزدهرون ينتظرون نوبتهم » على باب . وهو
مشهد سينتكر - بعد هذا - عند القش في « لجنة المراقبة » .

والقضاة ضاعت هيئتهم ، يلتقلم بالقضايا ، وعلم الملاحم على
مخطئها ، لسهرهم الليلي في السهرات الخجاجة أو اللب ،
واستجابتهم للقضاة الأجانب ، وإسلامهم للشرع الخفيف ، ولعل من
أطرف ملزم للويلي صورة قاضي يركب دراجة « لرياضة
الأعضاء » فسقط بها ، أو فسقط به « فانقرط عقد الهبة إلى ثلاثة
أقسام : الرائب ، والصجلة ، والطريوش » ثم رأيتنا نائل للقيام ،
فلَمْ شمتة وحاول أن يملو الدراجة ثانية فلم يقدر عليها ، فسحبها بيده
يجرها ويغشيها . وهو مشهد أثّر في الباشا شجرتنا « تصني لو كان
ما يزال ميتا ، واستنكر قاتلاً »

.. وكيف يكون شأن القاضي أو الحاكم إذا كان
هذا منظره ، وذلك مركبه أمام العلم ؟ وقد كان
الحاكم أو القاضي لا يركب في عصرنا إلا في موكب
تحف به اللحم والأعوان ، وتتضمنه الجنود
والفرمان « خترع من القلوب رعبا » ونحو له
الأمثاق رعبا ، وقيل من يخزي من الناس حل
ارتكاب ما يقفه أمامه يوماً موقف التهمة
والارتباب .

(ص ٥٣)

أما للمحامين ، وما أدراك ما للمحمن ! فعندت عن صورتهم في
« الحديث » ولا حرج . إليم بتخصصاتهم المختلفة - الشرعية
والأهلوية - أنتاج الرضا طليعة نظام التقاضي القوي المرسوم
الجديد على الجميع ، والذي يؤكد على ضرورة وجود « سلطة
الدفاع » في مقابل « سلطة الاتهام » ، النيابة ، أمام القاضي ليحكم
بنيهاً . وعملهم قائم على استغلال جهل الناس بالإجراءات ،
وبالقانون ؛ فيأخذون بإطاعة أمد القضية ما استطاعوا ليترؤوا من
ورائها ما يستطيعون ابتزازها ، لا يهمهم إن كان صاحبهم ضيا أو
فقيرا ، قادراً أو غير قادر ، بل لا يهمهم إن كانوا يكسبون القضية أولاً
يكسبونها ، فهذه كلها أمور لا تدخل في حسابهم ، بل يهمهم أولاً :
ماذا يكسبون من ورائها ؟ ولذا فهم يلجأون إلى التناق ، والميلغة ،
والكذب ، حتى يتمكنوا من فريستهم فلا يلتفتوا حتى بمصا
دماها ؛ وللمحامين مسامرة ، وكثبة ، ومصال بالأساليب
الأخرى التي تربط عملهم بها : من التواب ، والقضاة ، وحتى
موقفي « السجلات » أو « المدفوعة الشرعية » .. وغيرها . وعمله
المصالح تقوم أساساً على التعارف والمجاعة ، أو على « التسهيل
بالتسهيل » ، أو على « التسهيل بالدفع » أو الرضا .. وهكذا ،
يسهلها جميعاً وسطاه محترمون يتسلقون على العلاقات بين هذه
الأطراف جميعاً .

ولابدّ في هذا الجبل الملبّد أن يكون المدل بطيئا ، إذا لم يهضم ، بل
مفرط البطة ، يتنصب للظلم في طلبه ، ويلقى في سبيله الآخرين ؛
فالباشا يقول ، وقد حكم برياته :

لا أتكر اليوم أن أعدل الموجود ، ولكنه بطني .

يبتها يُعَدُّ مدفاً ويشهد المسم بالوعه بالعرق والجهد والدماء ؛ إنهم وُثِّقوا عن آبائهم المال - كما يقول الرؤوى لنفسه - ولم يثروا الخلق ، ولا الشهادة ، ولا الشهادة ، ولا النخوة ، ولا الكرامة التي تكشف علواً أو تأخذ ثلراً .

هذا ما انتهى إليه أبناء الكبراء في العصر الحاضر ؛ أما كبراء العصر الماضي ؛ فحياتهم اجترار للماضي ؛ يتحاكون بنوادر الرجل العظيم ، المفطور له ؛ محمد على باشا الكبير ، ويتروكون بالآثار ، ويؤمنون بالقرافات ، ويجوز عليهم البدع والأوهام ؛ يحسبون الماضي على أهراسهم ، ويحيثون فيه ؛ إنهم يضيئون في الماضي ، كما يضيء أنوارهم في الحاضر ، وبين الضاهين يضيء الوطن نفسه لقمة سائغة في أيدي المغفريين من الأجانب ومن أساط بهم من الفشت العظيمة التي تحت ولزدهوت شتونها في ذلك العصر .

ويطول بنا الحديث لو وقفنا عند كل فئة من الفشت التي طاف بها الرأوى والباشا ، من المحامي الشرعي و « غلامه » ، وموظفي دار « السجل » و « الدفترانة الشرعية » ، حتى الأطباء ، الذين لقي الباشا على أيديهم صنواً من الدجل والحداف مرة ، ثم الأمانة والإخلاص مرة أخرى . ويكشف الرأوى ، والطبيب الأمين ، خطأ النج في الاعتماد على طب الغرب والإشادة برجاله في بلاد تختلف طبيعتها وحياتها عما من الطبيعة والحياة في الغرب ؛ فما يشفى مريضاً هناك ؛ في رأيه - قد يضر بمرض هنا . كما يكشف أيضاً ما بين العاملين في حقل الطب من احتداد وعداوت ، تجعل كل واحد منهم يسب الآخرين ويصممهم بالجهل ، لترويج بضاعته ولزجائها له « الزبون » !

غير أنه يطوف بتنين لايد من الوقوف عندها ، هاشة « الأعيان والتجار » وفشة « أرباب الرطلاف » . فالقائمة الأولى تعمل ما بين امتلاك العقارات والمضاربة فيها ، والعمل بالتجارة ، والمضاربة في « البروصة » ، أو أعمال السمسة ، أو الدخول في شركات مساهمة . وهم يديرون النقاش بينهم في : أي هذه المجالات من العمل أكسب ؟ وما أفضل مايتروكونه للأولام بعد موتهم ؛ التجارة والنجاة ، أم عطفار ، أم تربية صالحة ؟ وينتهي الجدال بينهم - كالعادة - بالخلاف ، الذي يجير الحصاص ، ويشير الأحقاد والفتنات :

ورأينا كل واحد منهم يضيء لأخيه من الشر والأذى ، ما لا يضره البرقن لقرينه في ساحة الوض ؛ فالتصرفنا عنهم ، وتركناهم يروح بعضهم

لا يتحمل أحماء بكنه البرية ، وكان الأولى في هذه المحامات أن تكون النبالة في البداية ، فلا يلحق من كان مثل هذا الموان والصغار ، ويقع به ما وقع من الحرس والقصر ، بعد أن يقف موقف التهمة والإجرام ، ويحل من أجل من التصلب والإيلام . (ص ٥٥)

والمدالة والحق بعدوا بطيئين فحسب ، بل إن لها نشة أيضاً ، فلملحمي يلاحق الباشا وحسب بن هشام للحصول على « أمياه » ، وليس مع الباشا ما يفيده ؛ فيبدأ في البحث عن « الوقت » الذي تركه ، ويرى ما حدث به ؛ فلما هربين أيدي حديد متلاف أسلمه إلى أيدي لثام ، عبيده ، وغيروا معالته ؛ ف « انقلب الكتف غزنا ، والسيطر خلوة ، والمسجد مصيبة » ، ومن بقي من أهولته أصبح « يظفرا ؛ بعد أن كان « وكبدراً » .

أما الحفيد المتلاف فيطوره الباشا إلى « الأولى » ، ويصعد إلى الحجرة التي يقيم فيها ، ويدفع الباب دون انتظار للإنان ؛

فوجدنا أمامنا جماعة من أولاد الأمراء وأعقاب الكبراء ، مختلفين في الجلوس ، حاسرين عن الرميس ؛ فريق منهم عاكفون على لعب القمار ، وفريق ينظرون في صور غيل القمار ، ومنهم جماعة قد استداروا بأمرأة نصف لا عجز شوهد ، ولافتة حسناء ، تجلب الحسن بإفراط التأن والتفنن في وجوه التصنع والتزين . . . وفي وسط المكان مائدة عليها صنوف الأراج ، في الألبوق والأقداح ، وجانبها منضدة ، عليها آنية منضدة ، وفوقها الدواة والقرطاس ، ووراءه مرصعة بالملس ، وكتب أصمجة موشاة بالذهب . وعلى الأرض أوراق أحكام منشورة ، وجرافت تحت الأقدام منشورة ، لم يُحفظ منها « ظرف » ولم يُقرأ منها حروف . وسمعتهم يتراطشون جميعاً بلغات أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية ، بعد أن سيدلوا الكفاف بالقاف ، وينطقوا بالحاء ككلاه . . .

(ص ٦٧ - ٦٨)

صورة أخرى حية يدع إلى العلى رسمها ، كاشفا عن الضياء الذي يعيش فيه شباب الأمة وعمادها من « أولاد الكبراء والأمراء » ، والسادين في حياة لاهية ، بين الحمر وخيول السباق والنساء ؛ ليس لهم من الجسد الماضي إلا سكتي « الأوتيلات » والتباقي في حجرتهم بالكتب والدواة والقرطاس ، والبراعة المرصعة بالملس ؛ والكتب عندهم زينة ، والصفحة الأجنبية من مظالم الألية ، وإن لم تقض ؛ بل أصبحت الرطانات الأجنبية فيدهم ، واللغة القومية مهجورة ، وحتى إذا تكلموها غلبتهم عليها هذه الرطانات ؛ إنهم ضحايا هذا العصر الضائع بين عصرين ، وهذا الوطن الواقع بين حضارتين فلم يتر ل نفسه ، ومن ثمّ لايتاله ، سيلا

في بعض ، كآتهم في موقف الحشر ويوم العرض .

(ص ١٥٣)

أما « أرباب الوظائف » فهم « . . من أرباب الحكم والولاية ، ودوى السياسة والوزارة ، ممن يجمع حل الأمور وعقدتها ، ويحكمهم شقاء الأمة وسعداءها ، الثائنين في مهد المعارف والعلوم ، والثابتن في أشد المنطق والفهم ، وللموصوفين بدقة النظر وبعد المسم ، والواقفين على أخلاق الخلق وعادات الأمم ، الذين تنكشف لفضوه آرائهم غيايب الخطوب الداجية ، وتتضاد للطف سياستهم أرزقة القلوب الآية . . »

(ص ١٥٤)

ويكشف قدر السخريه من هذه الفئة حين يحضر الراوى والباشا مجلسهم ؛ فإذا مناقشتهم تدور - حيناً - حول السياسة الفرنسية ، ولقى الحزبين ينفع فوز بالانتخابات مصر (١٩) ثم يتناولون إلى المناقشة بين العمل بالحكومة والتجارة ، فخدمة الحكومة - في رأى البعض - مهم ، - سجن - ، وتفيد على الحرية ، بل قد لا تدعو إليه إلا الحاجة ونسبهم ، في حين أنها - في رأى آخرين - طموح إلى العلا والجدد وخدمة الوطن . وهو جدال - بطبيعة الحال - لا ينتهى إلى شيء . لأن كل فريق مفتن برؤيته نظره . ويقرأ أحدهم - بل الجمع - الجرائد ، وهم بين سائر من أخباره وتعليقاته أو ملوك من الجلسة كلها ، أو لا تبهره الأخبار كلية ؛ فيغنى الأمر - مرة أخرى - إلى الجدل واللفظ وأرجح بالغيب . .

ولما وجدنا الجدل يخدم بينهم اشتعلاً ، خرجنا بينهم انسلا ، وتركتهم في سياستهم يتجهون ، وفي ضلالتهم يعمهون . .

(ص ١٦٥)

ثم يتفادون هؤلاء ليتّوا سهرتها في عرس يتعرفان فيه الموائد الجديدة في الأعراس ؛ ثم ترك الدعوة مفتوحة ، أو دعوة من لا يعرفون تباهاً ، ودعوة الأجانب الذين « يسألون خطرهم يدرس العادات والأخلاق » ؛ فإذا حضروا « خرج [أى صاحب الدعوة] إلى حسن استقبالهم ، ويألف في التلطف والترحيب بهم ، وأنزله فوق منازل الأمراء والكبراء ، ونسى كل من في العرس سواهم ، وتفرغ طول ليلة لحديثهم (ص ١٨٠) ؛ أما النساء منهم فيجتصن « الحرم » حاملات آلات التصوير « ليأخذن بها مناظر الحرم ، وما تكون عليه هيئة الزفاف » ليتبعن بها إذا رجعن إلى ديارهن ، وربما نسخت منها ألوف النسخ لتباع في الأسواق الأوربية ، وتتشرها هناك لاستهزاء والسخرية . .

(ص ١٨١)

وأخيراً يمر الراوى والباشا على الشخصية التى سيحبها - أو قل : يتبعان تصرفاتها ، وما يحدث لها في بقية هذا الجزء ، أو هذه « المرحلة الداخلية » ، أعني شخصية العمدة ، ومن يتحلّق حوله ، من التاجر والحليخ والغنية . . وغيرهم ، وليعرف الباشا - في متابعته هذه الجماعة - الأماكن الجديدة التى نشأت في مصر : من المتزهرات العامة والضياف - في مستوى آخر من مستوياتها - وبجبال الدهور والشراب والمراقص وغيرها . وليعرف أيضاً فئات لم يرها في جولاته السابقة ؛ كالخليخ ، وصاحب عمل الدهر ، وصاحب عمل الرهونات . . الخ . وهى جميعاً فئات فظيلة ، مستغلة ، يتعرف الباشا « أخلاقها » ، فيصاب بحالة دهشة - أو دخول - من الحال التى

وصل إليها المجتمع المصرى بعد جيله .

ولن نستطيع - بطبيعة الحال - أن نقف هنا عند تفاصيل ما حدث للعمدة ، لكننا نستطيع أن نقول - في بساطة - إنه وقع ، وأوقع نفسه ، في برائن « مؤسسة » كاملة تقوم أعمالها على النصب والاحتيال مرة ، وعلى الابتزاز والسرقة مرات . وكم خسر الرجل كرامته ، وهو يخسر نفسه ذاتاً ، حتى اضطر - من البداية - إلى الدخول في دوامة السلف والرهن . وأهم ما في هذا كله أنه لم يزل شيئاً ، أى شيء ، أكثر من لقمة هناء ، وكلس هناك ؛ ثم لا شيء يستحق هذا العناء ، وهذه النفود والكرامة الضائتين !

إنها « مؤسسة » لأنها تخطط بدقة شديدة ، و« تدرس » من أفعالها ، وتحدد لكل فرد من أفرادها دوره ، وكيف ينجزه ، ويأتى الرسائل . . وهكذا . فالخليخ « صائد العمدة » ، ونهب به إلى المحلات ليسلمه للوحدات بعد الآخر من أصحابها يتبرأ منه ما يستطيع من ماله ، أو ذبى ، أو ساعته . وصاحب عمل اللهو الذى انتهوا إليه يؤلف - مع معاونيه والخليخ والغنية - عيالات ، وغرفتها ومثلها على العمدة حتى لا يخرج وهو خالى الرافض فحسب ، بل وقد كتب صكاً بدين ورهن ساعته وخاتمه !

لقد وقع العمدة في يد الخليخ أولاً ، فإذا به يسلمه إلى صاحب الطعام ، ثم إلى صاحب الخان ، فالراقصة ، فزوجه (أو من يدعى ذلك) ، ثم إلى سمسار الرهونات ، فإلى صاحب عمل الرهونات ، ثم إلى الراقصة مرة أخرى . . وهكذا . ففقط الرضى - في الحقيقة - الخليخ ، الذى تبدأ من عنده الأحداث ، وتعود إليه دائماً ، وهو قادر على الصيد ، ثم الإيقاع بفريسته في دوامة من الأحلام الوريدة التى يظهرها له شديدة البساطة ، ثم تنهى إلى الاستحالة ، فيؤس منها بالفتات ، الذى يوع عليه في سبيله كل مرتضى وغافل !

والعمدة نفسه يمثل هذا النوع من أفياء الريف ، الذين تبهرهم المدينة بأشواقها ، وما يتصورون أنه متعتها وملاذئها ؛ فيستسلمون لأول من يجلبهم بها ؛ فإذا هم ينسمنون في لجنتها ، لا يدرون : أيستمتعون أم يفرقون ؟ وهل يمكن أن يكون لهم أن يراجروا أنفسهم في أى مرحلة من مراحل هذا الطريق ، ويتنبهوا إلى ما هم فيه ، وما هم سائررون إليه من غراب ؟ !

ولهذا ، لا يمكن غريباً أن اتقن الباشا والراوى بأنه لا جلوى من ملازمة المصلة أكثر مما لازمه ؛ فقد وقع في الحبال للنسوة له ، ولأمثاله ، واستحكم عجزه وحصاره في وقت واحد ؛ فبات مصيره واضحاً لكل ذى عينين ، ويات « مصيره المأسوى » محتوماً !

ولم يكن أمام الراوى ما يضرب به للباشا هذه التغيرات المعقدة في المجتمع المصرى ، و« سرعة الانتقال من حال إلى حال » ، إلا بـ « دخول المدينة والغربة » بفتح في البلاد الشرقية ، وتقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال معاشهم . . . ؛ فينبى الباشا رغبته الشديدة في البحث والنظر في أصول المدينة الغربية ، ظاهرها وباطنها ، وأن أتق على خافيتها وجليها ، في أرضها وديارها . . (ص ٢٩٠) . ويصحب الراوى - مع صديق له - في رحلة بزيورون فيها باريس ويطالعان فيها الباشا على أطراف من حياتها وحياتة الغربيين

نظام يحلّو بتعذيب الناس ، لا لإرساء قواعد العدل والحق بينهم .
لقد صدم الباشا - أول خروجه إلى العالم الجديد - بهذا النظام وإجراءاته المقتضة ، وغدا نفوس القاتلين على أمره ، فأعذّر بفرغ دمهته وعصبه في « استجواب » الراوي ليخبره من ما حدث ، فقد « كان العهد بالمحاكمة الشرعية ويبت القاضي على غير ما أرى » فهل أصابها الدهر فيها أصاب ، وبالنسبة للإنتقال ؟ (ص ٣٠) .
ويأخذ الراوي في شرح نظام القضاء المصري الجديد ، وكلما أسهب في الشرح ، زاد حجب الباشا ودمسته . وكان أكثر ما أثار هذه الدمشقة والمعجب هذا التمدد في النظام القضائي ، من المحاكم الشرعية ، والأهلية ، والقتضائية ، والمختلطة ، والعسكرية ، والمخصوصة . .
الخ ، حتى سأل - في دمشق - أن تعلمون ما استنكار :

هل أصبح المصريون شرقاً وأحزاباً ، وقبائل
وأغصاناً ، وأجناساً مختلفة ، وفئات غير مؤتلفة ،
وطوائف متباعدة ، حتى جعلوا لكل واحدة ، محاكم
على حدة ؟ (ص ٣١)

أما الدمشقة التي لا تقتضي ، والمعجب الذي لا يتعد فمن إهمال
القوم للشرعية الفراء ، واستبدال القانون الفرنسي ، النابليوني ،
بها . ولا يجد الراوي ما يسيّج به للباشا ما حدث إلا الموقف الذي
وقعه « حراس الشريعة » وفضولها من الشريعة ، مرة ، ثم من
القانون الوضعي الوافد ، مرة أخرى . فقد ألهلوا أسر الشريعة
وغفلوا ، وتقسكوا بالفروع دون الأصول ، وبالأعراض دون
الجواهر ، فاتكئوا إلى التعبد ، ولم يلتفتوا إلى دوران الزمن وحكمه .
إن الشرع :

كثر إمله أهله ، ودرة أغفلها تجلرها ، فلم يلتفتوا
إلى وسعته وتبديده وتمكّنه ، وتقسكوا بالفروع دون
الأصول ، واستغفروا عن اللب بالقشور ، واستغفروا
في الأحكام ، وعكفوا على الاشتغال بسفاسف
الأمور ، وتعلفوا من الدين بالأغراض الحفيضة
والأقوال الضعيفة ، وتركوا الحفيضة إلى الخيال ،
وتعلفوا الممكن إلى المحال ، . . . ولم يفتتروا يوماً إلى
ما تجرى به أحكام الزمن في دوره ، ولم يفتتروا أن
لكل زمن حكماً يوجب عليهم تطبيق أحكام الشرع
على ما تستقيم به للصحة بين الناس . . .
فكفروا سبياً في عمدة الشرع الشريف بظلم الحكم ،
ووعن المقد ، وقلة الذناء فيه لإتصاف الناس في
معليشهم ومرافقتهم ، على حسب ما تعجّد به حالات
الزمن ، وتختلف عليه أشكال المصنوع .

(ص ٣١ - ٣٢)

وزادوا على هذا الموقف المتراخي ، للشعب بالكسل والإهمال
المعتلين ، أن وقفاً من القانون الفرنسي ، حين جاء ، موقف الشقاق
والمسليمة ، ورغبة أو روية :

.. غالإجماع نام عند علمه الشريعة ، في السرّ
والنَجْوَى ، على أنه غافل للشرع ، وأن كل من
يقضى به داخل تحت نصّ الآية الشريفة : « ومن لم

بعلامة ، ويذرون معرضين بأمرهم معلها ، ويتنقشون مع مقلّين
لنواظفها المختلفة ، ليتسوا - مع الحكيم الذي أنقى جيم - إلى أن
للخفاضة الغربية علمتها ومسأولتها ، وعلى الشرقيين أن يفتتروا منها
ما يفتنهم ويتركوا ما يضرهم ، ليتسوا « الحديث » بشذ الرحال إلى
الوطن .

- ٦ -

ومكذا طاف « الحديث » بالمجتمع المصري الجديد : نظمه ،
وقرأته ، وطبقاته ، والفئات المختلفة في هذه الطبقات ، مركزاً على
الطبقة الناشئة ، المتطلقة : الطبقة الوسطى . بل هو يضيف إلى هذه
« الرحلة الداخلية » رحلة ثانية إلى فرنسا ليكشف للباشا لموطن
الأصل وللتغيرات التي شهدتها في المجتمع المصري واندثرت لها .

ولم يكن هدفه - بطبيعة الحال - مجرد الرصد ، أو تصوير هذه
التغيرات في المجتمع المصري التي أنحلت طرفها في القرن التاسع
عشر ، لكن هدفه كان - كما هو واضح - أن يرصد مظاهر هذا
التغير - من جهة - وأن يكشف عن جذوره وأسبابه - من جهة
أخرى - وأن يوقّعه ، ليكشف عن غير هذا التغير وسرّه ، وليلتزم
الناس الفضائل ويعتبرا التفاضل . وإن كان لابد من التأكيد على أن
المؤلف لم يضع حدوداً معينة لما يمكن أن يكون نتيجة . ولهذا قيل إلى أن تقول :
نظره - سبياً ، وما يمكن أن يكون نتيجة . ولهذا قيل إلى أن تقول :
إنه رصد عدداً من « الظواهر » أو « للتغيرات » في المجتمع الجديد ،
وقرّبها من حيث هي ظواهر أو متغيرات تمثل « ملامح » هذا المجتمع
البارزة ، وتقتضي - على الأقل - تختلف ، مع ملامح هذا المجتمع
نفسه في الأجيال السابقة .

ولصل أول هذه الظواهر أو للتغيرات تسيّر النظام القضائي
المصري ، من نظام القضاء الذي كان قالياً منذ النسخ الإسلامي حتى
القرن التاسع عشر ، والذي يمتد على اجتهد القاضي - الذي يولي
الروائي - في فهم الشرع ونصوصه ، ثم تعيّن أحكامه بقوة عقيله
للشرع ، من جهة ، وعقيله للمال من جهة أخرى ، إلى نظام آخر ،
حديث ، غربي ، فرنسي القوانيين . وهو التغير الذي كان نتيجة
احتية لفصل السلطات ، وقيام البرلمان ، وغيروا من التغيرات التي
طرأت على النظام الأساسي ، السياسي والاجتماعي
للمجتمع (١١) .

وكان ضرورياً - أيضاً - أن يستكمل التغير مظهره ، بتغير نظام
الشرطة من شكله القديم إلى الشكل الغربي للهند ، وقيام سلطات
أخرى هي وليد شرعي لنظام القضاء الغربي ، وهي سلطة النيابة ،
وسلطة الدفاع . وهي جميعاً « مؤسست » تؤد كل واحدة منها إلى
الأخرى - ضرورة - أو لابد لوجود إحداها من وجود السلطات
الأخرى .

وهذا النظام كان جديداً على المجتمع المصري في هذه الفترة ،
وإجراءاته - في موطنه الأصل - معقدة ، والمجتمع الواحد إلى أهلية
سكانه من الأميين : هذه العوامل كلها أنشبت إليها الضيف الكامن
في النفوس ، والطمع ، وغدا الأخلاق والدم ، فكانت الإجراءات
في معقدة أشد التعقيد ، وكانت العدالة فيه بطيئة أشد البطء ، فكانه

الطريق وإسعاداً أمام نشأة الطبقة الوسطى للصريّة ، ثم ازدهارها ،
وبدء استسلامها لهاهنا في المجتمع .

وهذه الطبقة — الوسطى — هي التي كتب المولى « حديث
عيسى بن هشام » لرصد حركتها ، وتصوير « انحلالها » ، وتنبئها
إلى « نقصان » هذه الأخلاق التي ينبغي التخل عنها ، إلى « فضائل »
هذه الأخلاق التي ينبغي التمسك بها .

ولم يكن هذا التغير في البناء الاجتماعي مُصنّعاً ، بل كان له أثره
الواضح في تغير « البنية الثقافية » في المجتمع . وقد رأينا من مظاهر
هذا التغير الحضور للقانون و « سياحته » . ونرى منها أيضاً — هنا —
سخرية في المجتمع كله من الأرستقراطية التركية ، ومظهرها الباشا هنا ،
سخرية مبنية على « الحقوق » الجديدة التي لم تكنسها الطبقة الوسطى
وحدها ، بل اكتسبها الناس جميعاً ، فللكاري يقول للباشا :

المكاري (مستهتبا) : العفو ! العفو ! من أنت ومن
غيرك ؟ ونحن في زمن الحرية ، لا فرق بين الصغير
والكبير ، ولا تفاوت بين المكاري والأمير .

(ص ١٣)

والشرطي يقول للباشا ضاحكاً ، مستهزئاً :

أفتنك آتيا الرجل من « بجانب الحشرة » في
« الإمام » . هلمّ معي إلى القسم ، فإن هيتك تنس
عن إنسلاصك وصبرك حين دفع
الأجرة .. (ص ١٥)

ولا يكون ردّ فعل الباشا إلا المزيد من اللعنة والذم :

الباشا : أنا لا أتصور نفسي [في هذه الحالة التي
أنا عليها] لأن يكون اليوم يوم حشر ، لو أن أكون
حلاً في المقام ، لو أن يكون « الدواوي » الأعظم
غضب على غضباً شديداً فأمر بإعاقتي على هذه
الصورة المشينة .

(ص ١٦)

وحين يقول له عيسى بن هشام عن وكيل النيابة :

ليس هذا الذي تراه بأسير ولا ظلم من عظماء
الأمة ، وإنما هو أحد ألباب الفلاحين ، أرسله أبوه
إلى المدارس فقال الشهادة ، فاستحسن النيابة ، فتولى
في الأمة ولاية النداء والأعراس والأموال .

(ص ٢٢)

— ردّ الباشا قاتلاً :

... والذي يقول ذلك حبيباً ويزيد العقل عيالاً أن
يحكم الناس قلاع ، ويؤوب عن الأمان حركات !

(ص ٢٢)

للقانون التي اكتسبها الناس في هذا النظام الجديد كان أهمها
« الحرية » و « المساواة » التي تجعل للكاري بقدر في وجه الباشا
لاستخلاص حقه ، ويجعل الشرطي يسخر منه ، ويجعل ابن الفلاح
وكيلاً للنيابة ... وهكذا وهو المصنف الذي يستخذه عيسى بن هشام

يحكم بما أنزل الله فلو أنك هم الفاسقون . ولكن
يظهر أنه مطابق عندهم للشرع ، في حالة الجهر
والعلن ؛ بدليل ما أعلنه أحد كبرياتهم عند نشر هذا
القانون ، وهو يومئذ مفتي نظارة الخزانة ؛ فقد
أقسم الأيمان بالخلقة على فخره التي اختارها بأن هذا
القانون الفرنسي غير مخالف للشرع الإسلامي ..

(ص ٣٣)

— على الرغم مما يحمله القانون من تناقضات صارخة ، ليس مع
الشرع وأحكامه فحسب ، بل أيضاً عوائد الناس وتقاليدهم ، حتى
فسدت التربة ، واتسعت الأخلاق :

فليس الفساد ناشئاً عن طوارئ الزمان ، وطوارئ
الحداث ، ولكنه فساد في التربة عمّ أمره وانتشر ،
وانسحاط في الأخلاق عظم بلاؤه واشتهر ، سكنت
إليه نفوسهم ، وارتاحت إليه ضمائرهم ..

(ص ٣٢)

وهكذا أصبح القانون الفرنسي هو الساري ، يحكم بين الناس في
أمورهم كلها ، وضائق نطاق إعمال الشرع إلى الأحوال الشخصية ،
والأوقاف ، وما أشبه .

غير أن هذا الفرض الصريح والمستتر لهذا القانون الوضعي ، عند
البناء والراي كليهما ، لا يعمل الراي بتمرد على إجراءاته
المعدّة ، أو عدالته العظيمة ؛ بل يجهد نفسه في إنقاذ الباشا
بالاستسلام لهذا القانون وإجراءاته حتى تأتي عدالته ، إذ :

لا وسيلة مع القانون ؛ فإن سببه ماض في كل
الوقاي ، وسلطانه نافذ في كل الرؤوس .

(ص ٤٧)

وهو موقف ستمود إليه حالاً .

ومن الظواهر التي يوردها أيضاً ، منذ اللحظة الأولى للقاء عيسى
بن هشام بالباشا ، ظاهرة تغير البناء الطبقي للمجتمع المصري . فقد
كان للمجتمع المصري قاتلاً على حكم طبقة الحكام (الولاة) الأتراك
ومن يتصل بهم من قلة الجند والمترشين .. الخ ، في حين يشكل
السكان جميعاً طبقة واحدة على اختلاف مناصبهم وقدراتهم . ثم تحول
هذا البناء — بتأثير العوامل الجديدة الطارئة عليه في القرن التاسع
عشر — إلى بناء عتيق ، حل محله ، أو أبعث على محله ، بناء جديد
يقوم — في الأساس النظري على الأقل — على فتح أبواب التعليم أمام
الجميع ، وبخاصة من تمكنت قدراته العظيمة على المواصلة ، ومن ثم
فتح أبواب الوظائف الحكومية أمام هؤلاء للتقدمين ، لتفخرين من
المدارس الجديدة ؛ فالتعليم فتح أمام جميع الطبقات أبواب « الجلاء
والجهد » بتكثيهم من الوظائف الحكومية ؛ فاصبحت قاصديهم
الذهبية أن « الشهادة بلا علم غير من العلم بلا شهادة » لأن
الشهادة هي التي تفتح الطريق وليس مجرد العلم .

وقد صاحب هذا قضاء عهد حل ، ثم للتصميمين الإنجليزي ، حل
الأرستقراطية العسكرية التركية والملوكية ، وضع مصر أمام ما يمكن
أن نسميه بالغزو « للنق » — « الخلق » الغربي ، الأمر الذي مهد

الطبيعة ، التي تلطف بجذع الشجرة ، تغلف على ما تتغلف به ، وترتوي من ريثا ، لكنها - بالنسبة إلى الطبيعة الوسطى - تؤدي لها خدمات جليلة لا تستطيع هي بنفسها القيام بها ؛ فكان الطبيعة الوسطى لا تنقسم إلا إلى هذه الفئات . وللويلس برصد من هذه الفئات : صبية الطمحين ، والخليج ، والتبعية . . . وغيرهم ، يقوم عملهم على الإيقاع بالفضيحة واضطراب الفرائض ثم إسلاطها إلى أصحابهم من المحامين أو أصحاب عائلات اللهو أو القمل . . الخ .

• • •

غير أن أشد الظواهر لفتاً لنظر المويلسي في الحياة الجديدة ، والتي بلغت نظر قارئه إليها في كثير من الفئات ، بل بكثير من المجموع المنيف ، أن هذه التغيرات جميعاً في المجتمع المصري لم ترتبط بتطور حقيقي للمجتمع نفسه ، بل هي طفرات مجبولة إليه أو مفروضة عليه من جراء الاستخذاء أمام النظم الأوروبية ونقلها دون وعي بالخطر الحقيقي لهذا النقل ، ولهذا الغرض على بنية إجتماعية ليست مستعدة لتقبل هذا النظم الجديد . ليست مستعدة بطبيعة تطورها التاريخي ، وليست مستعدة بطبيعة ميراثها الثقافي التاريخي من العقائد ، والمبادئ والتقاليد .

وقد رأينا كيف حاول نقل القوانين الفرنسية لتطبيقها في مصر ، بما فيها من مواد تناقض ، التناقض كله ، عقائد الناس وعاداتهم وتقاليدهم ، وإجراماتهم الملقطة الغربية ، التي يزيد تطبيقها وغربانها أهمية أكثر الناس المضطرب لتتناول مع القانون ، مع فساد الفئتين على أسره أصلاً ، الأمر الذي يجعل من الناس فريسة سهلة « لمؤامرات » والتصب والاحتيال والابتزاز ، ويحصل الحق والعدل ، إن لم ينشأ ، فيها بطبيعة بطء يورث اليأس والإحباط .

ويزيد على استخذاء السلطات الحاكمة أمام القانون الأوربي ، في مقابل إهمال الشريعة الغراء ، واستخذاء شباب الأثمة ، حتى الذين يقومون منهم على وظائف عالية وحساسة ، ككافضه ووكلاء النيابة ، أمام أسلوب الحياة الأوربية في أسوأ صورة . فقبل التناهي إلى مآزيره الأوربيين في تقربهم من حب التباهي الفارغ والمظاهر الكاذبة ، وهم يحرون خلف الثياب الأوربية ، والكتب الأوربية ، والجسراتند الأوربية ، والنساء الأوربيات ، وأن يكون ضيوفهم أوربيين ، وهم يتصورون أن الأوربيين يعيشون حياتهم في البرابر والأكسرات والرائص ، التي تفصح - في الحديث - بالكساري المتكبرين على رضا امرأة ساقطة تلجئهم جميعاً ويبتزهم جميعاً . بل إن وكيل النيابة يمكن لأصدقائه أن (غلات) انتحروا لأزمة مالية أو صحية أو غيرها ، ولكن لأن الانتحار كان (موصية) - أوصية - بتبوير المويلسي - في باريس في تلك الأيام !

وحسب ما جعلهم من الغرب من فنون ووسائل ، هي في الغرب وسائل لصنع التقدم وروحيته ، وتأكيد مغفيمه في نفوس الناس ، وتنشيط دمه في شرايين الحياة الغربية ، كاللشر والصحف ، مثلاً - تحول عند الشرقيين إلى أدوات للهو والعبث ، والتناقض ، وتكريس التخلف ومغفيمه . فصوره دار للشرح في « الحديث » صورة مكان لاجتماع المشفق وتبادل الموى ، فامتثل تائه ، والموضوعات ساقطة ، تقدم على طريقة تبجيها السمع ، ويميلها الطبع ، وكلام مهم ، والمقاط لا تفهم ، كأنهم حيلة في مغارة ، أو سمعة في جنازة ؛

إقناع الباشا - كما رأينا - بالاستسلام لحكم القانون ، ويضرب به مثلاً بالحكم الذي صدر - ونشرته الصحف - ضد « أحمد سيف الدين » وهو من سلالة الولاة والأمراء ، وما يعانيه هذا الغلام من ضيق في سجنه ، على الرغم من كل الوسائل التي طُرقت له - استمطاف القلوب ، والفصل الضو ؛ ثم يعلق حسي بن هشام :

انظر آتيا الباشا كيف وصلت بنا الحال في المساواة . . فكيف ترتفع بنفسك بعد ذلك ، ونألي الخاضع للقانون ، والامتثال لأحكامه ، والتوسل بطرقه للخلاص مما وقعت فيه ؟

(ص ٤٩)

وإذا عدلنا المواقف التي يتفقا الباشا وحسي بن هشام ، والفئات التي يتكئان بها ، فلن نجد إلا ضلالت مختلفة من ضلالت الطبيعة الوسطى ، أو الفئات الغريبة التي ترتبط بها أو تحدها ، أو توسعها في حركتها . فيبد الوليس والنيابة والمحكمة ، يرى الباشا تحول « ثقته » إلى أطلال دائرة ، « دور مملعة ، وجدران مملعة ، ومسيج في ناصية من حائزات خال ، وفي زاوية من دكان عائل ، ويجلبها حرايت متبينة الأوصاف . . » (ص ٦٩) - لنبدأ رحلته مع وثقه ومحاولة استرداده ، واليتقى للمعلمي الشرعي ، والمعمدة والتاجر الذي يصاحبه ويوطئه به الراوي عباس و كبراء المصر الماضي ، ليرى أقوال عصرهم ، ويجالس « أرباب المواقف » ، و « الأعيان والتجار » ، ويلجأ به إلى الأطليل ، ويصف له طرفا من أخلاق « أهل الصحافة » . . وهكذا ، لم يترك له فقه من الفئات إلا طاف به عليها ، ليهرق استنقاعها ، فضائلها ونقصاتها ؛ ليقول له - دون حاجة إلى شرح أو توضيح - إن هذه الطبيعة هي الممرد الفكري للمدينة الحديثة ، وللنظام الجديد ، لميوها عيوبه ، وحسناتها حسنة .

وهذه الفئات أو الطوائف جميعاً متحسسة ، متنافسة لا تتراح كل طائفة على عمل الآخرين ، وهي - مع هذا - تحسدا على ما تحت يدها ؛ فالتجار يحسدون الموظفين على الراتب الشهري ، الذي لا يقومون في سبيله بعمل جاد ، وعلى علاقاتهم بعلة القوم وما هم فيه من « الجاه والمجد » . أما الموظفون فيحسدون التجار على حريتهم بعيداً عن ذل الوظيفة وصيرورتها ، وعلى ارتفاع حالة عملهم . وحتى داخل الطائفة الواحدة ؛ فلا تجد طبيبا يثنى على طبيب آخر ، أو معلما يمتدح زميلاً . . وهكذا ، هم الجميع جمع أكبر قدر ممكن من المال ، وحرمان الآخرين منه ، بأى الطرق والوسائل ، ولو كان بالتصب والاحتيال والتناقض والمسايرة ، واستغلال البسطاء من الناس الذين يقعون في طريقهم ، أو يجلبون إليهم لقتله حرائجهم . إنها صورة من جو « السوق » و « المنافسة » الذي تخلقه الطبيعة الوسطى من حولها في أي مجتمع نشأ فيه .

ولا يعمل المويلسي في رسم هذه اللوحة الحية للطبيعة الوسطى في مصر في القرن التاسع عشر أمير التفصيلات وانفقا ، فضلا عن عظيمها جليلها . فهو - أولاً - لم يخرج من المقامرة بوصف للذن الكبرى الوطن الأصل لنشأة هذه الطبيعة في مصر ، و « للمحل المختار » لممارسة نشاطها . وهو - ثانياً - لا يعمل « التباينات

وهم في أزياء متعاضدة ، وأشكال غير متجانسة ، وثياب تتفاوت ألوانها ، على أشخاص تباينت لونهما . . . (ص ٢٧٩) . بل يزيدون على هذا - العيب بالتاريخ وبمطامه من القاعة والخلفاء والمثل الشمسية العليا في الرجولة والشماعة ، « وماذا ترى في أبي جعفر عاشقا ، وأبي مسلم مدنيا ، وأبي القوارس رافعا ، كما يجترى عليه أهل هذا الفن ، وذلك أكبر إهانة للأسلاف ، وأعظم خرف في التاريخ » (ص ٢٨٤)

فالشرفيون لم يكتبوا بنقل الفن « الفنى » فحسب ، بل زادوا فأفسدوه ، ثم عادوا فجعلوه أداة لإفساد التاريخ وتلطيع التراث .

وهذا نغم ما فعلوه بالوصف ، الذى يقوم على مرها في الشرق جامعة فيهم الفاضل وغير الفاضل ، والتفخما بعضهم حركة للتشبيها ، والتكثف على أية حال كانت ، فلا يمتد بهم وبين أهل الحرف وياحة الأسواق فرقا في الفن والحداثة ، والكذب والتلفق ، والمكسر والاحتيايل ، للاحتلال والأفنيال .

عسروا موضوع التصنع فيهم وسكان الإعلاص منهم عسرا

فذهب منها الغرض المقصود ، وسقط شأنها بين اللغة ، بعد أن سفل قدرها منذ الحاشية ، وأصبح ما كان يجرى فيها من التعم دون ما تجل به الضرر » (ص ٤١)

فالشرق لم يكتب بالاستسلام للمثل الأعلى الفنى ، لكنه أنسد هذا المثل الأعلى نفسه بالتعلق من الغرب وحضارته بالشفور ، ونقل عنها ما لا يفيد ولا ينفع ، بل نقل ما يقتل الحمم ، ويشد الرجولة والنشوة أفضاض أجياله المختلفة بين تراث ترموا عليه وعاشوا ولا يستطيعون التخلص منه ، وفرض عليه « التفرغ » أن يسفروا منه ، وقهم الغرب وثقافته وأسلوب حياته ، الذى لا يمتسوبا ، ولا تتعجم تجربتهم التاريخية على التناول معها ، فأصبح الشباب مسخا مشوها ، ضالعا ، متخاذلا ، أما الشباب فقد جلسوا يجترون الماضى ويمشون على ذكرياته ، نامسين - أو نمناسين أن الزمن لا يرحم ، لأنه لا يتوقف لأحد !

- ٧ -

غير أن المولى لا يكتفى في « الحديث » برصد هذه الظواهر وتصويرها وتحليلها ، فحسب ، بل هو - أكثر من هذا - يكشف عن رؤى هذه الحاشية ، ورؤية قطاعات مختلفة في المجتمع ، من هذه الظواهر نفسها .

لقد كتب « الحديث » في فترة تحول خطيرة من تاريخ المجتمع المصرى ؛ تحول من الخوض لأرستقراطية حاكمة من الأثرياء والممالك ، إلى بدء نشأة الطبقة الوسطى المصرية ، وبداية مشاركتها الفعالة في إدارة دفة الحياة المصرية ؛ ومن الوقوف عند ما كانوا يصورون أنه التراث ، في القف والتأديب والتبريق والفكر الاجتماعى والسياسى ، إلى اتساع أفق هذا التراث نفسه ، من جهة ، والتعرف على النتائج الغربى الصان ، من جهة أخرى . وكان لهذا التغير الاجتماعى - الثقافي أثره المباشر على نشأة « المؤسسات » الحديثة -

على النمط الغربى - والذى أصقلت تنظيم المجتمع المصرى تنظيما جديداً يلائم هذه التغيرات وهذا « التحديث » .

ولم يكن هذا التغير قد استقر نهائياً - بطبيعة الحال - في هذه الفترة ، ولم يكن قد أثمر ثماره كلها ؛ ومن ثم لم يكن قبوله عاما ، بل لم تكن الأكثرية قد قبلته ، أو حتى فهمته إيجابا ، أن هذا التغير كان مصحوبا - ضرورة - بتقلاب في نظام القيم التقليدية السائدة ، لتستبدل بها قيم جديدة ، سواء كانت قيا ناشئة - نشأة طبيعية - بحكم طبيعة الطبقة الجديدة نفسها وتطلوها ، أو كانت قيا استوردتها هذه الطبقة لنفسها من المجتمعات الغربية . وفى الحالى نظل هذه القيم غريبة على المجتمع الذى تعيش فيه ؛ لعدم ترموه هذا المجتمع على هذا اللون من القيم وهذا النمط من الحياة ؛ لأنه ليس تابعا من تراثه الخاص أو من تطوره التاريخى الذاتى ، ولعدم قدرة سائر الطبقات - والأجيال - على معايشة هذه القيم الجديدة وهذا النمط الجديد من الحياة ، والاستجابة لها .

هذا كله لا نتاجنا الدشة ، بل الدحول ، الذى يهترى الباشا وهو يرى هذا المجتمع الجديد - القديم ، ويعيش في قلب نظمته وقيمه الجديدة ، ويعطم بها ، وعن يمثلونها من أفراد أو فئات اجتماعية . إنه أمر طبيعى ؛ لأن هذا المجتمع ، وإن احتفظ بمظاهره الخارجية ، وكثير من قيمه الداخلية في الحقيقة ، صدم الباشا بعدد من الظواهر والقيم والأفكار التى تمثل نقىض ما كان يعيش عليه ويعيش عليه « مجتمعه » ؛ فهو يمثل للنفس في مواجهات الحاضر ، لكنه لا يمثل للماضى المتزوى بين أطلال ماضيه ، المتزلزل لهذا الحاضر ، بل هو يحاول - على الأقل - أن يعرف هذا الحاضر ، ويفهم جلوه ، ويدل برأيه فيه .

أما الراوى فهو جزء من هذا الحاضر ، يعرفه ، ويفهمه ، لكنه ليس بالضرورة على وفاق معه . إن الراوى يشرح للباشا ما غرض عليه ، ويقود خطواته في غلبة هذا الحاضر الغربى عليه ، لكنها على اختلاف عصبها - يتلائم في « الرؤية » ، أحيانا ، ويختلفان أحيانا أخرى .

وموقف الباشا - بعامة - مزيج من الدشة والاستكار - في البداية - ثم السكون والاستسلام - بعدها - ثم السعى الدالب إلى أن يرى ما يدور حوله ، ويعرفه ، ويعرف جلوه ، حتى يصل به الدباب في المعرفة والرغبة في الاستطلاع أن يهدم - مع الراوى وصديقه - برحلة إلى أوروبا - للبحث والتفكر في أصول الدنية الغربية ظاهرها وباطنها ، وأن اتقف على خافيتها ويدلها في أرضها ويدلهاها . (ص ٢٩٠)

وهو موقف لا نعتجب له ، بل يعمد له قدره على التخلص - بسرعة نسبية ، إذا قيس بغيره من أبناء عصره الذين أدركوا العصر الجديد ، فأقروا أن يظلوا يعيشون في الماضى وخرافاته وأوهامه - من شعور الاغتراب الذى انتابه بعد أن عرف حقيقة ما حدث له ، وحقيقته ما يحدث حوله ؛ فقد وجد نفسه - دون إنذار سابق - في عصر غير عصره ، وفى مجتمع مختلف عن ذلك الذى تعود العيش فيه - وإن يكن في المساحة المكانيه نفسها - وفى مكانة غير المكانة التى اعتاد عليها ، فصدم وتلفم ، وغمره لكة - في النهاية - استسلم ثم

القانون الفرنسي في مصر وإعمال الشريعة ، ليس فحسب لأسباب دينية - كما قد يتوهم إلى اللحن الخاطئ - بل لما ولأسباب أخرى اجتماعية وثقافية ، إنه يحاول أن يتجنب عن الشباب - أو من بقى منهم سليما - الوقوع في « الغربة الثقافية والحياة » القاسية ، بالانقطاع عن الجذور ، والاستسلام للغرب وثقافته ، أيا كان نوعها .

وإذا كان المولىيحيى « يدع المثال الأعلى للحياة الاجتماعية في مصر هو الطبقة البرجوازية^(١٤) » . فلهذا ، كما أشرنا غير مرة - يسلط حركة هذه الطبقة الوليدة أكبر عنيته في « الحديث » ، وهو يصورها حركة مضطربة ، فريضة ، مفرغة من الهدف العام ، مثقلة بأعباء الممارك المتكبة بين أفرادها من جهة ، وبين فئاتها ، من جهة أخرى ، ومع قوى خارجية تزاحمها مكانها ومكانها من جهة ثالثة .

والمولىيحيى يريد أن يصلح من « أخلاق » هذه الطبقة وينهيها إلى جوانب في سلوك أفرادها تمدد تقاوص ينجي التخلص منها ؛ إنه لا يعتقد لهمد ، بل ليصلح^(١٥) . وفي سبيل هذا الإصلاح يقدم - دائما - من كل فئة نموذجين متقابلين ، يمثل أحدهما السلوك الشائع وهو سلوك مريب يقوم - في الغالب - على التناقض ، وانتهاز القرض ، بل على الخداع والابتزاز ، بهدف الكسب من أي السبل ، ولو كانت غير مشروعة ، أو على حساب الآخرين . أما النموذج الآخر فيقدم سلوكا مثاليا يستهدف البحث عن الحق والعدل ، والخدمة الحقيقية الخلفية للناس . وهذه النماذج المتقابلة نرى منها للمعلمين والأطباء أمثلة .

ويستند تقديده لنماذج المعلمين والأطباء تقديده للمصحف التي كان انتشارها بين الناس جديدا على الباشا - فقد عرف عصره - وارتفاع الرسمية « التي كانت تزور في الدوائر الرسمية في طبعين ، إحداها عربية والأخرى تركية (ص ٢٨) » والتي تقوم على « انتشار الحمد للفضيلة ، والذم للزلية ، والتقدم على ما فيج من الأعمال ، والحث على ما حسن من الأعمال ، والتثنية على مواضع الحلل والتضيض على إصلاح الزلل ، وتعريف الأمة بأعمال الحكومة الناتجة عنها حتى لا تجرى بها إلى غير المصلحة ، وتعريف الحكومة بحاجات الأمة لتسعى في قضائها .. (ص ٤٠) » . ولكننا كمادة الشرقيين - لم نخلص إلى هذه اللهمة الجلييلة ؛ فمن القائمين على أمرها « الفاضل » وغير الفاضل » ؛ فالتحرف عن طريقها « وذهب منها القرض المقصود ، وسقط شأنها بين العامة بعد أن سفل قدرها عند الخاصة » (ص ٤١) ، وإن يكن الأمل في إنقاذها ما يضع « ومن الغلاء من لا يزال يرجو من الأيام أن تدور يوما بتجلبب هذه الحال ، ورفع هذه الصناعة إلى الدرجة اللائقة بما من الشرف وعلو القدر » .

وهو إذ يضع هذين النموذجين المتقابلين - دائما تقريبا - لا يهدف فحسب إلى أن يرسم « نوعا من الصراع » ، بل يهدف أيضا إلى تحقيق هدفه بالكشف عن « أخلاق » هذه الفئات المختلفة للطبقة الوسطى في المجتمع المصري .

لكن المولىيحيى - أو الروابي - يضطرب أمام فن واغد من الغرب هو فن المسرح . فهو يبدأ - كماهنا دائما - بوصف وضعه عند الغربيين . فحينما هو « أصل التثقيف والتأليب » ، وينبع الفضائل ويعلمن الأخلاق ، يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر ، وهو عندهم توم الجرائد « هذه تخط ، وهذا يعظ بالنظر ، فيعرض في القفوس صورة

ودع هذه الحال المرتبكة ، للضطربة نائيا ، وأسلم نفسه للمعرفة والوعي .

أما الروابي فإن رؤيته وموقفه هما اللذان يحتاجان - في الحقيقة - إلى الوقوف والتأمل ، لأنه ابن لهذا المجتمع ، وهذا العصر ، وهذا التأثير - ولهذا فهو يعرفه - ويضعه ، ويقدح عطلات الباشا المضطربة فيه ، لكنه ليس بالمضطربة مضطربا معه ، أو راضيا به - أو على الأقل - راضيا من كل ما فيه . فهو يدافع عن بعض مظاهر هذا التأثير ويهاجم بعضها الآخر ، في حين يفهم ضرورة بعض مظاهره ، لكنه يريد أن يصلح من وضعه ليستقيم ، وهو في أثناء هذا كله - يضطرب أمام ظواهر لا يمكن لها تليدا أو رفضا - أو - إذا أردنا الدقة - إنه يدافع عنها ، ثم يعود فيستسلم للمهاجرين أو حتى قد يهاجمها نفسه .

فموسى بن شام ليس ضد التعليم على النظام الحديث ، الذي تغلب عليه العلوم الطبيعية في صياغتها الغربية ، لكنه يتذوق في سخرية مريرة - أن يكون الهدف منه مجرد الحصول على الشهادة التي تتيح لحاصلها « الاستيلاء على مرتب من وظيفة يزيد على الدوام ويرقى » ، لأن ما يستحق الاهتمام حقا هو العلم ذاته .

وقد رأينا هجومه أيضا على نقل القانون النابليوني بخبره وشروه لتطبيقه على مجتمع لا يعرفه ولا يعرف أصوله الفقهية ، لكنه - في الوقت نفسه - يتهمهم « ما يقضي به تجدد به حالات الزمن ، ويتخالف عليه العصور » ، مع وقوف فقهاء المسلمين عند التغيرات السلف وواقفين عند الحد الأدنى لا يتزحزحون ولا يتعلمون معتقدين أن الدهر دار حوته ثم وقف ، وأن الزمن تحرك حركته ثم سكن .. ومن هنا تولدت الحاجة إلى إنشاء المحاكم الأهلية بجانب المحاكم الشرعية » (ص ٣٢) . فموقف الرجل هنا واضح ؛ إنه يفهم « لكنه لا يوافق ، بل يرفض ويهاجم » ، ليس لتحويل النظام القضائي إلى نظام معقد ، مطلب قد تضع فيه الحقوق والعدالة أحيانا ، لكنها بطيئة دائما على أي حال - ليس لهذا فحسب بل الأهم من هذا والأخطر أن هذا النظام يكرس نائيا - القطيعة بين القائمين من الشباب على هذا النظام وراثته الفقهية ؛ وهم شباب ترى على النظام الحديث غير الدين - في التعليم ، والشباب يسهل استمالة - وقد نحى الكحول والشيوخ لأهم لا يستطيعون القيام بأعباء هذا النظام ومتاسبه « خلوصهم من علومها الجديدة ، وجهلهم بغنوتها الحديثة » - فأصبحت مصالحهم في فقه القانون غريبة بالضرورة ، وحل « بد لوز » و« جاورو » و« بودري » و« فوستن هيلي » في فقه القانون الوضعي على « ابن عابدين » و« الهداية » في فقه الشرع . ومن ثم أصبح المفكرون الغربيون - للحدود ! - للثل الأعلى أمام هؤلاء الشباب ، يقرأون كتبهم ويقلدون ما شاع عن سلوكهم ، وتصحب لفهمهم - الفرنسية أو أي مظلة غربية - هي لغة المتقنين في مناقشاتهم العلمية ، (فالقائمت يناقش بها صاحب) ، وهي لغة المجتمعات « الراقية » . أو التي تدعى ذلك - « الشباب الذين كانوا بصحة حفيد الباشا في التندق » ، بل إن صحة الأجانب أو دعوتهم دون معرفة « نخر وجد » (صاحب العرش) دحك من الشباب الأوروبية ، و« السنين » الأوروبية هي للثل الذي يحظى ويذهب الشباب فيها أصحاف ما يدره عمله ، أو حتى يذهب لتقليدها حيلة !

ولهذا لا يكف الروابي - أو المولىيحيى - عن هجومه على تطبيق

على معاقلة « الثقافة التقليدية » ، في السياسة والاجتماع ، وطرق الحياة نفسها . ولول ما يتعرض هذه الموجات المحيطة الدافقة كسل المصريين وتاريخهم ، وعدم عقدهم للمغامرة وروح الجسد والنشاط التي يتميز بها المصريون والتي أورت الفريين حب الحركة والعمل ، والقوة ، ولو كانت للاختصاص ، كما فعلوا مع المصريين أنفسهم ؛ فقد اختصوا حقوق المصريين على أرض مصر :

ولما كان الأجانب هم أحق وأولى بالحق لسعيهم وجدهم ، وكان المصريون أخلق بالفقر والجسد ، لإهمالهم وتواريهم ، كان معظم القضايا التي تحكم فيها هذه المحاكم المخططة لابد أن تنتهي بسلخ المصري من ماله وعقله . (ص ٣٤)

ويقول المحامي :

.. هكذا قدر المصري نفسه ، وتبدل سمعه بنحسه ، وانتفع من دهره بالدون وبالطيف ، ورضى بالقمع الخسيس الضعيف ، فابت عروفا تحت ظل إهمال وحوله ، وغدا بئساً في سياسته وخصومه . وما زال الأجنبي يسمى ويكذب ويعمل ويخدع ، وينال ثم يطمع ، ويسلب ثم يجمع ، والمصري يخذل بجانبه ويسرف ، ويهدد ويتفكر ، ويحصر ثم يلهو ، ويعجز ثم يزهو ، ويفتر ثم يفسخ ، فسأوى السيد والسود ، وتشابه الخالد والحسد ، وتعاقد الرقيق والتمنع ، بالخير والوضع ، واشتركتا كلنا على السواء ، في منازل الشقة والبلا .. وكذلك تكون عقبة من يلقى للأجنبي يديه ومن أمان ظلماً عليه . (ص ٥٢)

فالإهمال والمحول والسيات والفتور من المصريين يقابله الجسد والعمل والسعي والذنب من الأجانب ، والتبذير والإسراف يقابلان بطمع الأجانب وسليهم وجمعهم ، والمصريون لا يفتنون حتى إلى ما يعانون من ندم ، بل يلهون عن ندمهم وعجزهم بالزهر والفتور ، فكأنهم أعتاروا ظليلهم على أنفسهم ، وأسندوا فيقاهم إليهم ، فما الظلم إلا ظلم وراض بالظلم أوساكت عليه !

ثم يفتت . بعد ذلك إلى الأراذل والمحكم ، الذين عاثوا في الأرض فساداً ؛ فما كان مهم إلا الجمم ، ولو على حساب الأراذل والأيتام ، وانخلوا الحكم تجارة يرجون من رذائلها الغنى والثروة ، واجترأوا على الله وأسكنه ، وكفروا الحياء شططا في إخضاعها لأهوائهم . فلحاحى - مرة أخرى - يقول ليليا :

إننا نعلم ، يا معشر الأمراء والمحكم أنكم قضيت الأعمار في جمع الخطام ، وانقلبتكم الحكم والسلطان تجارة من التجارات ، وبضاعة من البضاعات ، تزجون منها الغنى والثروة ، ولم تكونوا تعلمون للحكم من مزية سوى اكتناز الأموال واستلاب الحقوق ، وانتزاع الدراهم من مصاه الأراذل والأيتام ، وانتزاع الأقوات من أفواه الأطفال واليتامى . واجترأتم على الله في أوساره

القضيلة جسمة للأبصار ، بما يعرضه على الناظرين والسامعين من تاريخ أهل الفضائل في الأزمان الغابرة أو الحاضرة ، ويفعل في النفس ما لاتفعله الرواية والمبر (ص ٢٨١) . وبين ليليا . بعد هذا - أن مايراه ليس هو المرشح في أصله ، فهو في مصر ما يزال حديث عهد ، ولم يصل بعد إلى حاله عند الغربيين من الإفتان والجودة ، فضلا عن أن الناس - الجمهور - ما يزالون يجهلون أصل الغرض المقصود منه ، فحسبه لونا من لوان اللهو . بل إن عيسى بن هشام يعتبر عن « السنين يشتغلون بهذا الفن في تقصيرهم » ، لحاجتهم إلى المساعدة التي تبذلها الحكومة للفرق الغربية وتمهل الفرق الوطنية !

إلى هذا الحد يبدو عيسى بن هشام غيورا على فن المسرح مقدراً له أصل الفرض المقصود منه ، حتى يعده « أصل التثقيف والتأليف ، ومنبع الفضائل وحسن الأخلاق .. الخ » ، وحتى يدافع عن الفرق الوطنية في مواجهتها للفرق الأجنبية ، ويعتذر عن العامين فيه بمدلة الفن وجهل الجمهور .

لكنه لا يلبث أن يسلم جيل الحديث إلى الصديق الذي يخالها ؛ ليؤكد الصديق أنه ليس هذا الفن « لو تم لأصحابه ما يهونه من وفرة المال ، أن يصلوا به إلى حد الإفتان المطلوب ، وأن يكون له التمتع المقصود في تربية الأخلاق وحسن الآداب » ، عتجاً بأسباب دينية واجتماعية وتاريخية ، ويقول إن المسرح - الفنى الأصل - لم يقد الغربيين أنفسهم أدنى فائدة ، بل إنه أضربهم وضرره بينهم اليوم ظاهر ، ونقصه غير ياد ، لأنه كشف عن خفايا الرذائل التي يندر حدوثها فنشرها !

هذا الحديث هو الذى ينهى الجوار بينهم حول فن المسرح وأوضاعه ، وضرره في المجتمع ، وضروره تنقله عن الغرب ، وهل في نقله غير أو الشر . وإن ينهى الجوار - الذى بدأ ، كما رأينا ، بالمطاع الحار عن المسرح والفرق الوطنية - بالمجموع ، بطرح أحد احتماليين ، إما أن الروى - أو الكاتب - يوافق على هذا الكلام ، فيكون تناقضه واضحا (وهو مالا يخيل إليه) ، أو أنه لا يوافق الصديق على كلامه ، لكنه لا يملك من الحجج ما يحكمه من الرد عليه . والاحتمالان كلاهما - كما هو واضح - يكشفان عن اضطراب موقف المولى على هذا الفن العريق عنى الغرب - الوليد في المنطقة .

وإذا كان المولى قد اضطرب أمام فن المسرح ، فإن القلم لم يتر في يده لحظة أمام رموز المجتمع التقليدى ، لم تكن مطروحة للنقاش من قبل . وقد رأينا هجومه الجارف على الفقهاء كسلهم وتواريهم المتقين ونفاقهم ، حيث جعلهم من الأسباب الأساسية التي ألجأت إلى القانون الثرى - الفرنسى الذى لا ينج من المجموع أيضا ، من منطلق أساسى ، هو أن الشريعة الفراء ثابت من ثوابت المولى التي لا يرقى إليها النقاش أو الجدل - وهذه نقطة محورية في رؤيته - فهو فوق الزمان والمكان ، وليست في موضع مقارنة مع القانون الثرى الوضعى ؛ غير أن باب الاجتهاد مفتوح في إطار الأحكام الأساسية للشرع - استجابة لتغير الظروف والأحوال . ومن ثم كان هجومه على الفقهاء الكسالى لأنهم أساحوا للمفسرين إهمال الشريعة وإسحال القانون الوضعى عليها .

وهو جزء - في الوقت نفسه - من هجوم شامل - كما أشرت -

ومن ثم لم يحسبوا هم أنفسهم - حسباً لتطورات الزمان وتقلباته ، وخطت أيديهم عما يستعيزون به على هذه الأحوال المتغيرة ، لأنهم حسبوا أنفسهم - أيضاً - صفات غير الناس جميعاً - يقول عيسى للبائس :

ليس لخل حالكم غير الأسف منا والتوجع لكم ، فقد تمكن الاعتقاد في دعوس الحكماء أن ما يقع بالاتفاق لم أحياناً من ولاية الأحكام هوفاس مطرد وعصا مستقيم ، لا ملجأ لكم سواه في وجوه المساعي وعمراسة مطالب الحياة . وقامت الولاية عندكم مقام بقية الآلات والصناعات التي يجتني أهلها منها ثمر الارتزاق والتكسب ، فإذنا خلت أيديكم منها واعتزلتم الأحكام ، تقطعت بكم الأسباب . وضاعت بكم السبل في وجوه المعيش كما تصاب يد الصانع بالشلل ، فيمتثل العمل ، ويصبح كلا على كامل الجميع ، يبرجو الموت كما رجوت . ويعتني راحة العلم كما غنيت . وكأنكم - أيها الحكماء صف فوق أصناف الحلقة ، لكم نصيب من العيش دون سائر الخلق ؛ فلا تكونون إلا فوق ذعب العرش ، أو فوق خشب النش . وكان الأول يكمن أن تكونوا كالنفس في معاشهم ، لكل إنسان آلة بيته من صناعة أو حرفة أو مهنة يحسن بها العيش والارتزاق ، حتى إذا أتمت زنتهم من تلك العروش دخلتم في بقية الأحياء من أفراد الجمعية تفعمون وتتفعمون . (ص ٦٠)

والأفكار المطروحة في هذا الحديث تضرب - من جديد - في جلود « المجتمع التقليدي » ، وتطرح أيضاً بدائل « للمجتمع الجديد » الذي كان يعلم به مفكر هذا العصر - الطهطاوي بخاصة . فلفكرة الأولى التي عيشها أن تتحول « الصفة أو الإطلاق » ، بتولية هؤلاء الحكماء أمر الحكم ، أن تكون قياساً مطرداً أو صليحاً مستقيماً . وعلى هذا فلم يكن هؤلاء « الأمراء والحكام » يحسبون حسب أن تحلهم الولاية أو يعزل عنها وهو لا يحسن شيئاً من « الآلات والصناعات التي يجتني أهلها منها ثمر الارتزاق والتكسب » ، فلا خيار أصحهم إلا ذعب العرش أو خشب النش !

وإذا كانت النتيجة الحتمية لسياسة هذه الأفكار أن ظن هؤلاء الحكماء أنفسهم « صفاً فوق أصناف الحلقة » لم نصيب من العيش دون سائر الخلق ، فالبديل هو الإيمان بـ « المساواة » وأن يكونوا « كالنفس في معاشهم » ، يحسبون عملاً أو حرفة تنفعهم يوم يتزلون عن عروشهم من جهة ، وتكفيهم من الانضباط في المجتمع « الجمعية » فينعوا وينفعوا من جهة ثانية .

أما الفكرة الأخطر ، والكلمة وراء هذا الحديث ، فهي أن « الحكم والولاية » ليسا حرفة تحترفها فئة من الناس ، عاطلة عن أي مواعيد أخرى حتى عن موهبة الحكم ، ومع هذا فهي تظن نفسها فوق البشر ، في طغيانها وفي حقوقها ، ولو كانت حقوق الظلم والاعتصاب !

وتترتب عليها النتيجة الضرورية ، وهي أن « الحكم والولاية »

وزناهم وكلفتهم العلياء بتوليها على أروايتكم قائلوها لكم لا نصهار الأرزاق في أيديكم ، واحتياجهم إلى ما يقتاتون به من فضلات عيشكم ؛ قائلوز عليكم وعليهم ، ولكنه عليم أعظم ونسوقكم أنقل .. (ص ٥٨)

وليس في هذا أي تناقض أو تخفيف من مسئولية « العلياء » عما حدث ، لكنه يؤكد - هنا للمشاركة بين المسئولية بين الحكم والعلية في هذا الجانب الخاص بفرض تأويلات للشرع تبيح هؤلاء أن يفعلوا ما فعلوا بالناس .

إن المحاسن هنا - بعدم أساساً من أسس الثقافة التقليدية - يقوم على أن « العلياء في خدمة الأمراء » ، وهو أساس غير مكتوب ! ثم يستمر في حديثه إلى البائس مؤكداً مبدأ الانتماء من كل طائفة بطائفة أقوى منه :

.. وإليكم أولادكم وأحفادكم خففوا عليكم من الإثم في جميعها من دماء المصريين يضافها بينهم (أي : بين المصريين) وتبخرها فيهم ؛ فيكون ذلك منهم كرد بعض الحق إلى أهلهم ؛ ولكن البلاد أئنا ذبحت جميعاً إلى أيدي الأجانب والغزاة . وكان الدهر سلب المالك على المصريين يهبون أسوأهم ويصلبون أنفسهم ثم سلبكم عليهم لسلب مايجوه ، ثم سلب عليكم أقبالكهم فسلموا جميع ذلك للأجانب يتمتعون به على أعيان المصريين ؛ والمصريون أول بالقليل منه . وما دفع بأحقابكم إلى هذا البليان والتسليم إلا موروثهم عنكم من الاحترام لشأن الأجنبي ، والاحترام لجانب المصري ؛ وأنكم لم تكتفوا بأن أرباباً للمصريين حتى أشرركم معكم الأجنبي في تلك الروبية ، فضلبكم عليها ، وأشرركم مع المصريين في العبودية ، وتشلبت الموالى بالبعد .. (ص ٥٨ - ٥٩)

فقد خلف « الأمراء والحكام » خلف أعضاؤهم ما جمعه أبائهم بالاغتصاب والظلم ، وليتهم أعضاؤهم أين أصحابهم ، بل سلموه خالصاً ليد الأجانب ، فإبنا لسنة إياهم في احترام شأن الأجنبي والتنظيم لشأنه ، ففالأيام دول ، والدهر يسلب على كل طائفة من هو أكثر منه طغياناً وكثراً . وهو مبدأ منطوق بشا « الدهر والدار » ، الذي لا يبقى حالاً على حال . ولتلاحظ ارتباط هذه الفكرة بالفكرة التي طرحها من قبل عيسى بن هشام عن كسل الفقهاء والمعلم في ملاحقة الزمن وتغييره ؛ فكأنهم يستدلون « أن الدهر دار دورته ثم وقف ، وأن الزمن تحرك حركته ثم سكن » ، بغير ملتفتين إلى ما تحرى به أحكام الزمن في دورته ولم يفهموا أن لكل زمن حكماً يوجب عليهم تطبيق أحكام الشرع على ما تستقيم به المصلحة بين الناس . (ص ٣٢)

ثم يضيف عيسى بن هشام سبباً آخر لا يهمل - للمجتمع التقليدي يشتمل في أن هؤلاء « الحكم والأمراء » كانوا يحسبون أن ما يقع لهم « بالاتفاق أو المصادقة » من أن تولى الحكم هوسنة مطردة لا عيدها ،

حتى لم يثبت لنفسه وللناس ، أحقية بالموالاة الصالحة ، ويضع « فى إطار » الجمعية ، « أولاً ، ثم يثبت لنفسه وللناس أيضاً ، قدرته على القيام بأعباء الحكم وواجباته ، بعيداً عن القهر القديم – المنابر !؟ » أنه تجارة من التجارات ويضاعة من المضاعات !

وهكذا ضرب المولى « البنا التقليدي » للمجتمع المصرى وأسس على يداته فى الأديار ، معتمداً فى بناء لبنات المجتمع الجديد – الذى بدأت بذوره فى الإنبات – على الشريعة الغراء فى صفاتها ونقائضها ! بعيداً عن الأموار والمصالح ، ويرية من الكسل والترنح ، مفتوحة الباب للاجتهاد الأصيل المعتمد على نقاء النفس وصفاء العقل والتطهر من أدران المصلحة والحوى .

كما يعتمد بناء هذا المجتمع الجديد على أسس واسعة من الحرية والمساواة والعدل ، والإيمان الذى لا يتزعزع فى قيمة العمل ، وفى أن القيمة الحقيقية للإنسان هى « قيمة ما يجس » وميلهم لمجتمعه حتى « يتبع ويتبع » .

غير أن كثيراً من السليكات تعطل الأديار الباقى لبناء القديم ، كما تتوهم فى الوقت نفسه إرساء الأساس الراسخ لبناء الحديث ، فزاد يتناول هذه السليكات فى خلال « الحديث » كله عذراً منها ، مؤكداً على ضرورة التخلص منها لاكمال « للشروع » . فهو يلتفت كما رأينا – ويغفل من ظواهر السلبية والكسل والترنح ، ومن الفردية والاضطراب فى حركة الأفراد – لتغليب الهدف العام – حتى لكان كل فرد فى المجتمع يعمل لحسابه الخاص ، وتدور حساباته كلها حول المكسب والخسارة ، ولو أن ما يحصل عليه من أناس الطرق فى التعامل ، فشاع – فى العلاقات بين الناس – الفش والاحتيال والخداع والغشاق والترنح والإهمال – وهو يرصد هذه الظواهر فى عمل فئات تتميز أصغرها بالحماسية ، وتصد نتائجها على الناس مباشرة ، من القضاة وكلاء النيابة والمحامين والموظفين والتجار وحتى الأطباء . يحفل التنبيه إلى خطر الفئات الطبقية فى مجتمع المدينة ، من العلماء واليتيمين والمعاهرات والسماصرة وصية للمعاصرين . الخ ، مساحة واسعة من الحديث ؛ لأنها – فى الحقيقة – فئات لا عمل لها ، ولا فائدة من ورائها ، بل – على العكس – هى فئات أشبه بالسوم التى تسمى فى دم المجتمع تفضى على ما فيه من حيوية ونشاط وحركة يمكن أن تدفع به إلى الأمام . ويساوى مع هذه الفئات فئة لا تقل عنها خطراً ، هى فئة « المعاطلين بالورثة » من أبناء « كبراء العصر الماضى » الذين وروثوا أضعافاً ، ولينهم أضعافاً ما وروثوه فى فائدة ، لكنهم أضعافاً فى الجرى خلف « البده » الغريبة ، وانحطاط الحياة المعرفية الضالمة . وهذا « التقليد الأعمى » للغرب هو الذى يجرد منه المولى – كما رأينا – أشد التحليل ، لأنه البشرى قطع خيوط الاتصال كلها بين الشباب وتاريخه ، وراثته وأمثه .

والمولى يجد طاقة كبيرة من هذه الأدوات نابعة من ميكروب واحد متشع فى أوصال أهل الشرق جميعاً – على اختلاف طبقاتهم ونقائضهم ، هو تقليدهم للغرب غير « غير » ما يتبع عما يضر ، ولا « الفضائل » من « التفاتنص » . ولهذا يكون درسه الأخير ، على لسان « الحكيم » الفرنسى ، إذ يقول لهم :

.. ولكن لهذه المدينة الكثير من المحسنين ، كما أن لها الكثير من السورى ، فلا تدمطوها حقها ،

ولا تبخسوها قدرها ، وعذلوا منها – معشر الشرقيين – ما يضرهم ويكسرهم ويكسرهم ، واتركوا ما يضرهم ويناق طباعهم . واعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها ، وعظم آلتها ، واتخذوا منها قوة تصد حكم أنى الطغمة وشرة المستعمرين ، واتقوا عسل الغرب إلى الشرق ، وتكسوا بنضائل أخلاقكم ، وجعل عداوتكم فائتة بما فى غنى من التخلق بأخلاق غيركم ، وتتمتوا فى رخاء بلادكم ، وسعة أرزاقكم واحدا الله على ما آتاكم .

(ص ٣٥٧)

وواضح فى هذه الدعوة التمييز بين ، بين السليكات المادية للمضارة الغربية ؛ من جليل الصناعات وعظم الآلات « التى يمكن للشرقيين أن يتعلموا عن الغربيين » ؛ فىكون لهم قوة تصد عنهم الطمع والمستعمر ، وبين « فضائل الأخلاق وجليل المصالح » التى لا يتلقاها أحد عن أحد ، وبخاصة إذا كان للتقاليد الخاص وعقيدته التى تحمسه – لو تمسك بها – عن هذا التقليد الأعمى ، من جهة ، ولأن فيها الكفالية لصنع مجتمع حى فعال ، يشترك بإيجابية فى إرساء قواعد العمل والميل للبشرية جملة ، فهم بأخلاقهم وعاداتهم « فى غنى عن التخلق بأخلاق غيرهم » .

— أ —

كيف كان تغير المولى من فترة الانتقال هذه بين « فترتين من الزمن » ؟ عن تغير بناء المجتمع المصرى فى القرن الماضى إلى بناء جديد ؟

لقد بدأت الثقافة الغربية تعرف طريقها إلى الشرق فى هذا القرن ، بتكرها ، وفلسفتها ، وقوانينها ، وبعض أشكال التعبير التى فيها أيضاً . فقد شهد هذا القرن الإسهامات الفكرية لرافعة الطوطى ، وترجمته لـ « مفارقات تلمك » ، كما شهد إسهامات على مبارك وكتابه « علم الدين » ، وشهد للمحاولات الأولى لجورجى زيدان ، وشوقي وغيرهم . وكانت محولاتهم تتراوح دائماً بين الأشكال القصصية المعروفة فى التراث العربى ، وأشهرها المغلة ، والسير والحكايات الشعبية ، وحتى التاريخ من جهة ، ومحاولة فتح سبيل للرواية الغربية ، من جهة أخرى . فجلات هذه المحاولات – جميعاً تقريباً – متراجمة بين هذه الأشكال المختلفة ، لا تلتزم منها شكلاً بعينه إلا متأثراً بأشكال أخرى .

وقد دارت المناقشات حول « الحديث » – دائماً – فى هذا الإطار ؛ إطار التمييز بين ما فيه من عناصر المغلة ، وما فيه من عناصر الرواية الغربية^(١٧) . وهو إطار مفهوم وسريع للمناقشة ، من حيث وقوع « الحديث » – كما بينا حتى الآن – فى قلب فترة التغير هذه فى تاريخ المجتمع المصرى ، وفى تاريخ الثقافة العربية الحديثة . ولهذا كان طبعياً غملاً ألا ينحصر الحديث لشكل فى واحد ، سواء الشكل التراثى – المغلة ، أو الشكل الحديث الغربى : الرواية ، بل أن يأخذ منها بما ، ويستفيد من كلها . وهو يستفيد من المغلة : بجود بطل وروا لهذا البطل بلازمته ، ويقتل أخباره . ويستخدم السجع ، أحياناً ، وبعض المحسنات البديعية فى الأحيان البديعية التى يستخدم فيها السجع ، وإن يكن فى قلة تكاد تصل حد الندرة .

والنظم الملتصق . فليكن عني ، لا تكن عرباً
للخطوب ، ومفتاحاً للكروب . (ص ٣٨)

لكنه لا يلتزم بتشجيع حمى وعونه . أن يتنجح في هذا
الكتب ؛ فيظهر الكون والانسلاخ ، واضحا بحكم القضاء
عليه ؛ فيقول عني :

.. وسرت مع صامس وأنا غريق في الأفكار ؛ أتنبئ
وأعير ، وأعجب بما رأيت من سكون الباشا
وسكوته ، وحسن احتماله وصبره ، بعد أن كان
شديد الحدة ، سريع الغضب ، يرى القتل واجباً
لأمن حقوه وأقل سبب ؛ فأصبح - بفضل وقوعه في
هذه الخطوب للفتالية ، والرزاقيا للفتالية - لين
العريكة ، واسع الصدر ، موطأ الكتف ، كثير
الاحتمال .. (ص ٨٥)

بل يتحول - أخيراً - إلى وتر مشدود بحب المعرفة ، والرغبة في
الاكتشاف ؛ يعرف - بالاضيق - ما الذي حدث ، وما الذي يحدث
في المجتمع الذي عرفه ، وعاش فيه ، منذ ما لا يزيد على نصف قرن
من الزمان فحسب ؛ فهو يصقل دأبه البحث والتأمل في أخلاق الناس
أثناء التعامل معهم (ص ٨٥) ؛ لأن التجربة صقلته ، وهذبت من
نفسه المتسجرة ، المتدفعة ، المتوردة :

قال حمى بن هشام : وقضينا مدة في مثل هذا
الحديث ، وأنا متعالي مستبشر بما أراه يتم ويشر في
نفس الباشا من التعلق بالباحث العقلية ، والتصق
في معرفة الأخلاق الإنسانية ؛ حتى صار من مبدئه أن
يستطيع من كل حادثة يشاهدها ما يرتقي به إلى عالم
الفضيلة والحكمة . وازدنت بقينا بأن الرجل المرتفع
القدر لا يزال غرراً بالأموار ، غافلاً عن حقائق
الأشياء ؛ فإذا وقع في أشراك الخطوب استنارت
بصيرته ، واستضاءت قريحته ، وعلم بطلان ما كان
فيه بحقيقة ما وصل إليه . (ص ١٠٧)

وهو ما يدفع به - في النهاية - وقد عرف ما يدور في هذا المجتمع
والجلبدة ، وذكر الغرب كثيرا في سياق تفسير هذه التغيرات الجبرية
فيه ، إلى أن يقول :

ألا ليت شعري كيف يمكن الوصول إلى البحث
والنظر في أصول المدنية الغربية ظاهرها وباطنها ،
وإن اتفق على غناها وإثرائها في أرضها وديارها ؟
ولكن بسعدت الشفقة وعجز السطلب . (ص ٢٩٠)

ولكن الظروف حيات له هذه الرحلة - مع الراوي وصديق -
فخاضها في سعادة وحلم .
وهكذا فارتقت شخصية الباشا شخصية بطل المقامة فإفا تاما لآفاق
بعده ، إلا في مجرد الإطار العام تماما ، الذي لا يعني شيئا . إن للمقامة
بطلا ، و للحدث بطلا ؛ أما بعدها فكل شيء مختلف ؛ من

ويستفيد من شكل الرواية الغريبة وجود بطل في أحداث موصولة
الأطراف - بشكل أو بآخر - من البداية إلى النهاية ، وتتواصل
الأحداث نفسها ، وغرس مضمون في العمل يلموز حدود المقصة ،
التي تمحيها ، وتغتر اليد - نهائياً - من الأغراض الفنية التي كانت
للمقامة تقدم عليها ، بل - نستطيع أن نقول - ونحويل ما استخدمه من
عناصر المقامة إلى استخدامات فنية جديدة لم تعرفها المقامة قبله .

فلذا وقتنا عند شخصية البطل - الباشا في « الحديث » - وجعلنا
اختلافا جدياً بينه وبين بطل المقامة التقليدية . فهذا الأخير يحدثنا -
في المقامة - بلسانه المطلق ، و علمه ، والفزير ، وقدرته على أسر
سامعيه ، وقتنته في وجوه الليل ، والمخرج من المآزق المحرجة التي
يفرض نفسه فيها ، بل الخروج الرابع ، وإيقاع الناس في حباله ،
متوجاً هذا كله بقدرات لغوية مدعومة . أما الباشا فهو شخص آخر
تماماً ، فما هو محتمل يسمى في سبيل « الكندية » ، ولا هو يستخدم
علمه زينة - أو قل : أسبوبة بتعبها للناس للإيقاع بهم ، ولا ضليع
المعارف اللغوية .. الخ . بل هو مستو ساهق ، وجد نفسه في غير
زمانه ، وفرض عليه هذا الزمن الجديد ، فليذا هو - على مدى
« الحديث » - شخصية حية متطورة واضحة الملامح ، ليس له من
أساليب بطل المقامات شيء ، لأنه ليس له من أمثاله شيء .

إن الباشا يبدأ وثاقاً من نفسه ، معتدّاً بها ، بل متعجراً ؛ يلمس
ويشعر في مصيبة ظاهرة ، وتوتر لا ينفى ؛ لأنه يعيش عصره
الخاص ، ويعيش حياته السالفة ؛ فيقول للمكاري :

- كيف تدعوني أيا الشقي إلى ركوب الحمار وما رغبت فيه قط ،
وما دعوتك في طريقى ؛ وكيف لي أن يركب الحمار الناعم ، مكان
الجواد السابق ؟

ويقول لمحمى بن هشام :

- إلى أعاجيب من صبرك على هذا التصالح
السفيه ... ؟ فلهلم فأضربه عني حتى تريحه من
حششته وتريحنا منه .

- ... ، أبتريك الخوف وأنت معي ؛ إن هذا
لمعجب منك !

- وبك هلم فأضربه ، أو دعني أقتله .

- لا تمط هذا الكلب التابع ذمماً واحداً . وقد
أمرتك أن تضربه ؛ فإن لم تفعل فانا أتزل إلى ضربه
وتكديه .. (ص ١٢ - ١٣)

وإذا توالى عليه الأحداث بعد هذا ، ويعرف أنه وقع في شرك عصر
غير عصره ، وسية غير حياته ، ولم يبق له من مكانته واسمه شيء ،
تحول إلى المدة والعجب ، بل والذهول أمام ما يدور حوله ولا يفقه
له أصلاً ؛ فاند في كبت اندفاعاته وهمة وكرهه العظيم - كما يقول -
لكنه لا يستطيع - في البداية - قول الصلدة ؛ فيصرخ بمحمى :

- يكفيني ما قد وصلت إليه من اللذ والموان ، وما
قاسيت من نزول القدر وحلول الضيم بحكم
القضاء ، من واقع السوء . وأنا أرى أبشأ من أن
يجمع عليها ذلالاً في سلك واحد ؛ قد التحمل
للظلم ، المستكن للجور ؛ وقد التكني الضارح ،

الأحداث بعدها (من الفصل الأول : العبرة ، حتى فصل : الطب والأطباء) . وهو قسم من « الحديث » تقوم فيه الوحدة على مبدأ الضرورة والاحتمال الأسطى في « صروح » ، وتقدم فيه المناهج في تلقائية فنية رائعة ، لا شعر القاري إزاهما بأن تفور في النهاية ، أو أن الكاتب يفرسها فرياً .

أما الحركة الثانية فهي التي يلعب فيها العملة الدور الأساسي ، ويصبح هو بطلها ، ويتوارى الباشا والراوى في خلفية اللوحة ، يقومان - فحسب - بنقل الحدث ، والتعليق عليه - غالباً - أثناء حدوثه ، كأنما ليشرح القاري أنها لا يزالان موجودين . وهو حدث - في ذاته - يحمل عناصر وحدته وتنفذه في تلقائية أيضاً . لكن المشكلة هي في الصلة التي تربط بين هذين الحدثين المتبايعين ، والتي لا نجد لها - كما أشرنا آنفاً - إلا في الهدف الذي رسمه المؤلف لعمله من شرح - وأخلاق أهل العصر والمؤرخين ، وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقصان التي يتعين اجتيازها ، والنضال التي يجب التزمها (« ص ٥ ») ، كما نجد لها في تطور شخصية الباشا بالانتقال من حالة الذعر والذهشة أمام ما يرى ، إلى حالة « حب المعرفة » التي تلتهب ، فأخذ يطوف بأرجاء المجتمع في محاولة لتعرف ما جرى وما يجري فيه .

وهو حب المعرفة نفسه هو الذي جعل الراوى يحاول أن يروي عند الباشا باصطحابه إلى مجلس « الأعيان والتجار » ، ثم « أرباب الوظائف » ، و « العرش » ، وإلى الحديقة ليلتها هناك بالمعمدة ومن معه ، وتبدأ الحركة الثانية من الحدث ، ثم الحركة الثالثة نفسها التي تنتقل بها إلى بوليس ، ليلعب الباشا على الحضارة الغربية في ديوارها . فالرابطات التي تربط هذه الأحداث جميعاً في « الحديث » هي « حركة فكرية »^(١٨) ، متغلقة من « الهدف الفكري » في العمل ، وأيضاً رابطة نفسية كائنة في بناء شخصية الباشا وتطورها ، كما رأينا .

والنهايات في « الحديث » - دائماً ، تقريباً - نهايات مفتوحة ، قد تبدو غير حاسمة . فالقاري لا يعرف من الكاتب نهاية الطريق الذي بدأه الباشا لاسترداد وقته ، كما لا يعرف نهاية الطريق الذي سار فيه العملة ؛ أي أن الكاتب ترك النهايتين مفتوحتين - بمصطلحاتنا - ولم يضع لأحداثه نهاية صريحة أبداً . ومع ذلك ، فإن هذه النهاية المفتوحة كانت أوقع تعبيراً من أي نهاية حاسمة كان يمكن أن يضعها . فكيف يمكن للباشا - أو غيره - أن يخرج قضيتهم من تلايف النهاية التي دخلت فيها ؟ وأين فوز يمكن أن يحققه أكثر من استقالة نفسه من الارتباط بهذه القضية في تلك النهاية ؟ لقد اكتفى الباشا بأن يسحب نفسه - أو ترك للمرض أن يسحب خارج الحلية ، وترك فيها قضيتهم لمصيرها المكتوب !

أما العملة ، فإن الطريق التي رضى أن يسلكها ، والقوم الذين ارتضى أن يسلم نفسه لهم ، والأسلوب الذي ارتضاه لحياته في القاهرة - هذا كله لابد أن يؤدى به - حتى - إلى مصيره المحتوم من الخراب والصراع ؛ وهي نتيجة لا يحتاج القاري إلى أن يقولها له الكاتب في صراحة ومباشرة ؛ ولهذا يقرر الباشا - وينقله - أن الراوى - أن يضعها ملاحتتها للعملة ، وقد بات غير جديداً ما يمكن أن يريه من سلوكه أو أخلاقه ومصيره أيضاً ، فضلاً عن أن الباشا شعر « بسأم في الناس ،

الأحداث ، وطبيعة هذا البطل ، وشخصيته ، وسلوكه ، وبنائه هذه الشخصية وهذا السلوك .

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الراوى ، السدى لم يعد في « الحديث » - كما كان في القامعة - مجرد فعل للأحداث ، لا يظهر إلا في عملية « النص » نفسها ، لئلا عد ذلك فهو مكتشف منتهى - في السطور الأخيرة من كل مقالة - أن من أمله هو بطله للتخفى ، للمحتال ، الفائز دائماً . أما هنا فالراوى هو التور الذي يستغنى به الباشا ، والقائد الذي يأخذ بيده ، ويصره بحقائق الأمور ، ويريه ما لا يرى ، ويعرفه بالجذور المخفية تحت السطح الظاهر في كل حدث - فهو أوسع من بطله « معرفة » و « تجربة » ، ولا يكون - من ثم - مجرد تابع ، أو ظل ، لهذا البطل .

غير أن المؤلف أن هذه الشخصية ، شخصية الراوى ، لا تتطور ؛ فلا تنتابها حتى معدة راوى المقامات حين يكشف صاحبه ، لأن الدهشة انتقلت إلى شخصية بطل « الحديث » وشكلت جزءاً أساسياً من دوره وشخصيته . أما الراوى فلا يدهش لشيء ؛ لأنه يعرف كل شيء عن هذا المجتمع ، وما حدث فيه من تغيرات ؛ فلا تضاجه . حقاً ، إنه يغضب ، أحياناً ، ويغضب ، أو يحزن ، أو يفرح ، في مواقف مختلفة ثم بالباشا ، فيصافى مشكلة ، أو تعقيداً في إجراءات ، أو نفاقاً ، أو كسلًا وتواخياً ، أو استعثاراً يقيظ الناس ومصلحتهم . الخ ، لكنه - في الحقيقة - ليس انفصلاً تاماً من معاناة الحدث نفسه ، بقدر كونه انفصلاً « تلقائياً » لما يتبين أن يكون عليه المجتمع وأوضاعه ؛ انفصلاً - إذن - بشلل الأعلى الثقافي ، وليس تاماً من طبيعته هو بوصفه شخصاً حياً متغلباً - كما رأينا عند الباشا مثلاً - تضيق المواقف إلى شخصيته تجربة أو معرفة أو انفصلاً في فلسف في الأمور جليدي عليه ، ولا في موقفه - من ثم - تغيير يذكر .

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الشخصيات الأخرى في « الحديث » ؛ فكلها - تقريباً - مغلقة ، لا تتطور في مواقفه وسلوكه و « أخلاقه » ؛ وإن حملت كل شخصية منها ملامحها الخاصة التي لا تلتصق بأى شخصية أخرى .

ومع هذا فلا بد من القول - إنصافاً للعمل وصاحبه - إن هذه الشخصيات جميعاً ، والأحداث - كما سرى حالاً - كانت جليدة تماماً على الأدب العربي ، وبخاصة حينها جميعاً في عمل واحد ، وفي هذا السياق الاجتماعي الواضح^(١٩) .

الحدث في « الحديث » عدة أحداث ، يجمعها في سلك واحد الحدث الأساسي الذي يبدأ به بحث « الباشا من قيرو » ، وطوائفه بهذا العالم الجديد ، الذي لم يعرفه هو ولا عصره . ومن الواضح أن مجرد استمرار وجود الباشا والراوى - بوصفهما شخصيتين رئيسيتين - لا تقوم عليه - في ذاته - وحدة الحدث في العمل ؛ وإن يكن الهدف الذي رسمه المؤلف لعمله هو التسرع لهذا التراكم في الأحداث ، وهو الضرورة التي تحكم حركة الشخصيات ؛ فضلاً عن أن التطور الذي تشهده شخصية الباشا يقوم - بدوره - مسوغاً لهذه الحركة ، والانتقال - كما سرى - من دور البطولة في الأحداث ، إلى دور الشاهد - الراوى - الذي يستحوذ إياه .

ويمكن أن نلاحظ حركتين أساسيتين في « الحديث » ؛ أولاهما هي الحركة التي تبدأ من « بحث » الباشا من مرقد ، وما توالى عليه من

وصداق في الراس ... من رؤية هذه الحمرات البياحة و
(ص ٢٨٧)

إنه في الحقيقة - غير مهم بأن يتابع الحدث إلى نهايته ، لو كان يتابع
معاصر الشخصيات ؛ لأن اهتمامه الأساسي في أن يضع « حادثة »
فكرية ؛ لحديث فكرى ، يتم - في الأساس - لا بحركة الأحداث ،
لكن بحركة الفكر الكامن خلف هذه الأحداث بحركتها .

وكان يمكن للحدث في « الحديث » أن يكون أكثر اتساعاً وتدقيقاً
حركته ، أولاً هذه المناقشات الطويلة التي تتلقاها ، والتي تصل - في
بعض الأحيان - إلى أن تكون بصوتاً يمكن أن تنتشر منفصلة ، في
النظام القانوني الجديد ، وفي الفقه ، وفي الاجتماع ، وفي الحضارة ،
وفي الطب وأصول التدلوي ، وفي الأريته والمطراوين ، وضرورة
الوقاية منها . الخ ، وهي مواضيع - أيضاً - تجلّ على الحصر ، ولا
تتأكد تقف عند حد ، ولا يتعمقها - بطبيعة الحال - التي القصص ،
التي يقوم - في الأساس - من الحدث ، ويتركها حراً ليقول كل شيء
يريد الكاتب أن يقوله . ولولا هذه المواضيع نفسها لكان للحلور في
« الحديث » شأن آخر ؛ فالحلور - في غير هذه المواضيع - حوار
طبيعي ، سلس ، متدفق ، يندم الحدث ، ويكشف عن طبيعة
الشخصية ، ويعلم القارئ أو الشخصية المتحاور بها لا تعلم من
معلومات أو أحداث أو غيرها . وهذا اللون من الحوار والطبيعي
موجود في « الحديث » بكثرة ، لكن الغالب - أو يكاد - هو هذا
الحوار « البحثي » ، الذي فرضه المؤلف الذي وضعه للمؤلفي نصب
عينه ، وأيضاً فرضه الشكل الأدبي الذي اختاره لحديثه .

والمؤلفي يستخدم « السجع » في كثير من مواضيع « الحديث » ،
لكنه لا يلتزم به ، في « الحديث » كله . ولعل أبرز للروايات التي يلتزم فيها
السجع أوائل الفصول ؛ ربما لجلب قارئه الجريئة التي كان ينشر
« حديثه » فيها فصلاً متصاحبة ، وإلتصاف الناس ، أو قيل :
استدراجهم عن طريق الأسلوب التقليدي الذي يستعمله ،
ليفاجئهم بعدها بما لم يتعدوا عليه ، أسلوباً ومضموناً ؛ فيبدأ البداية
يبدأ الأسلوب - في الغالب - في الانطلاق الحر الذي لا يلتزم إلا أداة
المعنى الذي يريد أن يصل به إلى قلوبه .

غير أنه لا يلتزم السجع في أوائل الفصول فحسب ، بل يلتزمه في
بعض المواضيع داخل الفصول . وهي جميعا مواضيع - تستخدم
السجع استخداماً ذا غرض في خاص ، إلا في مواضيع نادرة قد يبدو
استخدام السجع فيها لغرض خاص .

فالسجع يعطى لوصفه ليل - في أول الفصل الأول - جالاً ،
وهدهوداً ، وللمقابر جلالاً ، وللمبرة نفاذاً وتأثيرها . ثم هذا
الوصف كله يكون بمثابة الهواد الطبيعي لا يتناق المواجهة التي ستقع بعد
قليل يمتع الباشا من قبره .

وتكاد تكون مواضيع الوصف جميعاً تقدم على السجع وتلتزمه ،
لتمتع الوصف جلالاً - في مواضيع الجلال (راجع وصف الأهرام ،
مثلاً) - أو جلالاً ، أو سخرية وتخيلاً لا يقتضيان على قارئه ، وهي
مواضيع لا تكاد تقع تحت حصر ، تقوم على التخيير من خلق أو سلوك
أو مكان (راجع ، على سبيل المثال لا الحصر ، وصفه لرباه المحلى
الشرعي ، ولكان الدفترخامة الشرعية ونظمتها ، وللمحكمة
الشرعية : قلمها على الحق والعدل والتوسية بين الناس ، ثم ما يحدث

في ساحتها وقاعتها ما يتفق جلال الوظيفة التي تقوم عليها تماماً . .
وغير هذه الواضحات كثير) حتى ليتمكن القارئ - بلا مغامرة ، تقريباً -
إن للمؤلفي لم يستخدم السجع أبداً بوصفه حلية أسلوبية ، تقوم على
عضى التأتيل في استخدام اللغة ، أو استعراض مطاوعة وتعليمها (وهو
ما كانت تقوم عليه اللغة في الأصل) ؛ وإنما استخدامه لا يجلو -
دائماً - هذه الأغراض القوية إلى أبعاد أعمق في الفهم الذي يريد
أن يصل به إلى القارئ ، أو الجلال ، أو الجمال ، أو السخرية
والتهكم ، أو النصيحة ، أو الحكمة . . الخ .

فلذا قيل إن هذا الاستخدام للسجع ، في هذه المواضيع
والأغراض ، هو نفسه استخدام تقليدي ، لفتنا النظر إلى طبيعة
العصر ، وما كان يسوده من إشكالات أدبية كانت تطلب عليها
التقليدية ، حتى ليبدأ استخدامها في هذه الأغراض - دون أن تكون
بمجرد حلية أسلوبية - إنجازاً مهماً يجب « لطبيب » ويؤله للتأثير
بأسلوبه على القارئ القصص العرير بعد ذلك .

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الملصق المقاسم الأصغر في
« الحديث » ، وأغنى به تضمين الشعر في أثناء « الحديث » ، وهو
ملصق تقليدي واضح ، ليس في اللغة وحدها ، لكن في كثير من
الكتابات العربية القديمة التي تقوم على رواية القصص أو الحكاية أو
النادرة ، وفي مواضيع العظة والمبرة ، أو الوصف . الخ ، وهو مالا
يخرج « الحديث » عنه كثيراً .

وهكذا جاء الحدث والأسلوب في « الحديث » مترواحين بين
الاشكال التقليدية العربية ، من القامة والرسائل وحتى كتب الأدب
العلماء ، وبين الشكل الروائي الغربي الوافد . وهي مرواحة طبيعية ،
ناجمة من المرواحة الثقافية - في عقل للمؤلفي - بين ثقافته التقليدية
ومطوره القوية ، وبين شعوره النفاض بعلم تكملة القديم وعدم
قدرته - في الوقت نفسه - من قدرة الظهور له كلية ، لا جلاله
فحسب ، ولكن لأن هذا القديم نفسه يمثل ملصقا ثقافيا ومكونا عقليا
مهما من مكونات أمته ، ومن ثم من مكوناته هو نفسه . كما أنها ناتجة
من ترده - الطبيعي ، بمقياس هذه الفترة التاريخية - أمام ما دخل من
طريق الغرب إلى بلاده مما قد يكون طيباً ، بل عظيمًا في بيته ، لكنه
يظلل غريبًا في المجتمعات الشرقية ؛ وحتى ما يمكن أن يكون طيباً في
الحضارة الغربية وغيرها ، يتذكر المؤلف الشرق أمارة - دائماً - أنه
أت من الغرب المستعمر . إنه يريد - مثل سائر المثقفين في هذه
الفترة - ويعدها أيضاً - أن يستفيد من الغرب حضارياً ، لكنه يريد
أن يتخلص من الغرب المنحصب ، المغار ، المستعمر .

ولهذا كله جاء « الحديث » برتبه استجابة طبيعية لهذا التغير الثقافي
وطبيعية ، في هذه الفترة التاريخية الخاصة - فترة التحول من عصر
جديد ، ومن أبنية اجتماعية وثقافية إلى أبنية اجتماعية وثقافية
جديدة ، ليكن « الحديث » بناء خاصاً متميزاً ، في أسلوبه وشكله ،
عن جميع الأشكال الأدبية التي سبقته ، والتي لحقت به ، فهو - كما
رأينا - لم يلتزم شكلاً بعينه من الأشكال الأدبية التقليدية ، كما لم يلتزم
شكلاً من الأشكال الفنية الوافدة - الرواية بخاصة - وإنما حقق شكلاً
خاصاً ، متميزاً ، لا نستطيع أن نقول عنه إلا أنه « حديث » ،
مستفيدة من هذه الأشكال الفنية ، التراثية والغربية جميعاً ،
وأساليبها ؛ لكنه ليس واحداً منها بشكل كامل ، من جهة ، ولا
يلبس بأي شكل من هذه الأشكال ، من جهة أخرى .

المواضع :

- (١) د. تزيه غيب الأولى . سياسة التعليم في مصر ، دراسة سياسية وإدارية ، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية ، الأهرام ، القاهرة مايو ١٩٨٨ ، ص ٣٢
- (٢) السابق ، نفسه .
- (٣) ديونوت مشهورات ، القاهرة ، تجربة بيتي حتى ، كتاب الهلال ١٩٦٦ ، طبع ١٩٩٩ ص ١٧١ .
- (٤) راجع إليوت سبرول : الفكر العربي في عصر النهضة ، ترجمة كريم عزقول ، دار الفيلز ، بيروت ١٩٦٨ ، ص ٧٨ . د. ماهر حسن هني . حركة البحث في الفكر العربي الحديث ، البنية المصرية ١٩٩٦ ، ص ١٠٠-١٠١ .
- (٥) أنكر - على سبيل المثال - ما كتبه الهبطي ونقله عن الفكر الأوروبي الحديث في وخلص الإيز . د. عبد مودت . وكان بصحة بحث علمية ، كما أنكر - مثلاً - ألياس - ما ورد في النقاش ، القادر ، ونقله للمرح إلى الثقافة العربية .
- (٦) راجع ، مثلاً ، ما كتبه : ب . كورت باك في كتابه : لمحة عامة على مصر ، الباب السادس : أوضاع المسلمين وعلمائهم ، ص ١٠٠ . الفرك والفرب ، الجزء الثاني من ترجمة عبود مسعود ط . دار الوثائق القومية ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- (٧) د. أبو عبد الملك . جبهة مصر ، الجزء المصري العامة للكتاب ١٩٨٢ ، ص ٥٩ .
- (٨) شرف عليا التميم . مثلاً - حالات شعوب في جرائده للثقافة ، د. وبيد كوف كما نضر باكين ورايوش والمواضع ، يستغلها الأجانب لايزوا الأبرار وإفكار المواقين . د. القادر . عمل الحديث : جبهه الله القديم ، خطب الرابطة ، أعلام العرب - ٩ - للكراسة المصرية العامة للثقافة والفكرية والنشر ، د. ث . ص ١٨٢ ، وراجع ص ٢١٣ كتابك
- (٩) من نظام التعليم في مصر - قبل دخول النظام الغربي - وراجع في كتاب كورت باك الشرف اليه التمسك الخاص . د. نظام القضاء ، في الباب الخامس من : القومية الإسلامية ، ج ٢ ، ص ٩٤ وما بعدها . وهو يذكر - على هذا الفصل - أن عبد علي لم يستعمل للمسيح بشكل الفصل في الشؤون نظرة لا يتبعها باكين ، د. ك . د . أن نظام الجيش المصري ، في يونان في ثقافة الشؤون العسكرية الفرنسي القديمة ، وذاك من ذلك أن كلاً عاماً فقطاً للتصوير - على في صلبه - نواب في المخابرات المصرية ، ص ٩٧ . ثم نزل الاحصاء على الشؤون للجنل الأولى - الفرنسيين - بخاصة - في عهد خلافة ، وخاصة إسماعيل ، الذي شرح في إنشاء للملك الأمية الجديدة ، وعبر فابون تجاوي المروعة (ب) الكوك) ومعدوت يا المراسيم في عهد توفيق سنة ١٨٨٣ م . مع وزارة شريف باشا الرابطة . انظر : عبد الرحمن الرافعي : عصر إسماعيل ، ط ٤ كتبه ١٩٨٨ ، البنية المصرية ، ص ٢٣٩ ، ٢٤٠ .
- (١٠) انظر : عصام عيسى : الجغرافيا السياسية في مصر ، قبل دخولها مصر في التسعة ، د. انظر : مع ٤ ، ص ١٧٨ .
- (١١) نشر : مطبوع حسي من هشام : لمرأة الأولى - سلسلات في جريدة و مصلح الشرق ، ص ١٨٩٨ ، ١٩٠٠ . وتحدث هذه الفترة على من نشرها مطبعة لطرف و مكتبها ، القاهرة ، ١٩٢٥ .
- (١٢) ووجه الإحالات في كتاب .
- (١٣) شخصية أحمد باشا الملاك شخصية تاريخية ، وكان وزيراً للجمعية في أيام إبراهيم باشا ، ابن عبد علي ، وتوفى ١٨٥٠ . انظر عبد مودت حتى : أثر الثقافة في شدة القضية العربية الحديثة ، البنية المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ ، ص ١٣٣
- (١٤) من طريق أن الخطيب صاحب مقال صورا شيعية من كرمات للمسرح الإنجليز مع موقفي الإدارة البريطانيين لإزالة الأسماء بعد وبين موقفيهم في د. موسم للمرحلة إلى الشمال ، على لسان

- أحمد توفيق الرافعي : القاعدية التي ارتكبا العمل مع الإنجليز . انظر تحليلاً لهذا الموقف في : عصام عيسى : المرجع المذكور ص ١٩٨ ، ١٩٩ . ولا تستطيع أن تجزم - ما - إذا كان الخطيب صاحب رأي د. الخطيب ، في هذا الوضع بخاصة ، لكن ليس الخلافة المشتركة واضحة .
- (١٥) أنكرت من قبل (ماضي ٩) إلى تغير القاتون السعد - القاتل على أسماك الشريعة وسعدا - وليندا القاتون الخليلين ، د. ومن ثم تحول النظم القديم - د. أسامة القومية مع الديوان الذي والرافعة ، فقد عرفنا مصر - تحت مسمى حقيقة - د. أسامة القومية مع الديوان الذي أنشأه بوليتي في أكتوبر ١٩٧٨ ، ثم تحولت بعد على الشورى في عهد عبد علي - ١٩٩٦ - ثم و جلس شوري الغرب ، في مصر إسماعيل ، وهو الديوان الذي صله توفيق لم إسماعيل في إقامته في ٢٩ ديسمبر ١٩٨١ . وكانت هذه الديوانية تتبع مخطات إسماعيل غير مارسة للحاكم - أحياناً - ومخطات عادية المكتوبة والتمتع - جات - في أحيان أخرى ، وهو ما استمر الأمر عليه أيضاً ، في آخر عصر إسماعيل ، وأولاً حكم توفيق .
- راجع الرافعي ، السابق . وراجع أيضاً التوفيق الذي كتبه عبد القادر حدة لكتاب أ . ص . باتت : تطور الشورى لاحتلال إسماعيل مصر ، في أصل من التسديد تحت عنوان : الحلة الثانية في مصر ، ص ٤٠ وما بعدها ، وخاصة الصفحات ٦٦ و ٧٤ - ٧٩ ، من نشرها المركز الشورى للبحث والنشر . القاهرة ١٩٨١ ، من الطبعة الجديدة التي في كتابك ياتينا .
- (١٥) د. علي الرافعي : دراسات في الرواية المصرية ، الكراسة المصرية العامة للثقافة والفكرية ، ص ١٤
- (١٦) السابق ، نفسه .
- (١٧) يتبع هذا الإلهام كل الفرسين الذين بين يدي إسماعيل من الحديث ، د. راجع : د. عبود محمد شوك : قضية الحرية الحديثة في مصر و الفكر العربي ١٩٧٤ ، ص ٤١ ، وسمي الحديث : مطبوعات لطرفي ، د. عبود رافعي حسن : المرجع المذكور نقلاً ، ص ١٢٢ وما بعدها . د. عبد الحسن بانو : تطور الرواية العربية الحديثة ، دار لطرف ، ط ٣ ، ص ٧٧ وما بعدها . وهكذا .
- (١٨) لابد من الإشارة - ببساطة - إلى أن لطرفي في يكن أولاً من طرح الفكر الحرة ، د. البنية و ود الصلحة . . . الخ ، فقد سبق أن طرحت بعض في عمل الهبطي الرائد وخلص الإيز - . لكن لابد من أن نلاحظ أيضاً أن طرح الهبطي لما كان طرحاً سياسياً سعى من معرفه بالتجميع القوي - مثلاً في باريس - وإلى سبيل الدعوة لهذه الأفكار لم تفرح على مصر . أما طرح لطرفي لما كان على مستوى : الأول ، فمجرد حركة هذه الأفكار في التجميع المصري وقد سادت ، بشكل أو بآخر ، وعلى مستوى آخر . والثاني ، هو محاولة ضبط حركتها في حلبة التجميع ، والتي ما توفيت به من وخلص ، وتأكيد ما توفيت به من وخلص ، في أن كان الخطيب على كتاب الهبطي تصوير حركة هذه الأفكار الحديثة في التجميع الفرنسي وأوروبا ، أما في الحديث : القصوراً مدية بحركتها في التجميع المصري ، فخطب التجمع الاجتماعي حله . وبهذا على الجميع الاجتماعي نفسه - مرة أخرى - ليست جديدة جنة مطبوعة ، فقد سبقه إليه عبد الله التميم في : الاستكشاف ، التي كان يرسدها في جرائده لطرفي ، لكن لطرفي جمع التجميع كله - د. إسماعيل التميم - في قصة واحدة ، وليس في استكشاف مطرقة ، كما فعل التميم ، فاستكشاف التميم وكان أن ترتبط - برعاية العصر ، والهدف - بالقصة القصيرة ، أو القصة الاجتماعية ، أما والحديث ، فمن المراسع أن لطرفي كان يروي - بصرف النظر عما حققه مبدئياً - كتابه صلي وروائي و اجتماعي .
- (١٩) د. الرافعي ، السابق ، ص ٢٢ - ٢٣ .

المشرح .. والشعر

ساميه أحمد أسعد

كانت العلاقة بين المسرح والشعر - ولا تزال - موضوعاً مهماً شغل بال المهتمين بالدراسات المسرحية والباحثين في مجالها ، وذلك منذ أقدم المصور ؛ أو ، بعبارة أدق ، منذ أن وجد المسرح . فحين نعلم أن المسرح قد ارتبط بالشعر منذ نشأته . كما أن الحديث عن هذه العلاقة ، أو الحديث عن المسرح الشعري ، حديث لا يتقطع ، مهما اختلف الزمان والمكان . وإذا نظرنا إلى تاريخ المسرح بعملة ، وجدنا أن لغة العمل المسرحي ، شعراً كانت أم نثراً ، كانت دائماً عنصراً مهماً من عناصر التجديد ؛ فهذه المسرحية تتحاذر للشعر ، وتلك ترفضه وتفضل عليه النثر . لكن لغة المسرح ظلت ، حتى نهاية القرن التاسع عشر ، تترجح بين هذين القطبين إلى أن استقر الأمر للنثر نهائياً في المسرح الفرنسي الحديث على الأقل . وإن وجد الشعر ، ففي صورة أخرى مختلفة عما اصططلح على تسميته بالشعر .

ومنذ أن نشأ المسرح ، أكد أصحاب النظريات والكتب أنفسهم الصلة الحميمة بين شكل المسرحية ومضمونها ، أو بعبارة أخرى ، بين معناها واللغة التي كتبت بها .

واللغة هي الأداة التي يستعملها الكاتب المسرحي ليوصل رسالته إلى الجمهور أو المتلقي . وفي حالة المسرح على وجه الخصوص قد يكون هذا المتلقي قارئاً ، وقد يكون متفرجاً . ومن ثم ، تصبح اللغة لغة وصامتة إذا جاز التعبير ، في حالة الرقعة ، ولغة مسموعة أو متطوقة ، في حالة العرض . ولا شك أن وقع الكلمة في كل من هاتين الحالتين يكون مختلفاً .

ونلاحظ أن أرسطو ، في تعريفه للمسألة ، يؤكد أمرين : أولهما ، السمات المشتركة بين المسألة والملمحة ؛ وثانيهما ، المكانة التي يحتلها الشعر في هذه المسألة . وإذا كنا نبرز هذين الأمرين فلأن الللمحة يُمثّل في المسرح الحديث مع ب . بيرت ؛ ولأن الشعر ظل جزءاً لا يتجزأ من بعض المؤلفات المسرحية ، حتى يومنا هذا . يقول أرسطو :

« الملمحة تتفق مع التراجيديا في كونها عاكسة للأخيار في كلام موزون ، وتختلف عنها في أن الملمحة ذات عروض واحد ، وأنها تجري على طريقة القصص . وإن جاءت مخالفة لها في الطول . فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت صورة شمسية واحدة ، أو لا

والثال أرسطو أبليغ دليل على هذه العلاقة . فمتى ما تحدث الفيلسوف الإغريقي عن المسألة ، قال إنها يجب أن تكتب شعراً ؛ لأن الشعر ، وهو مستوى أعلى من مستويات اللغة ، يتناسب مكانة الشخصيات المسالوية ، كما يتناسب الموقف الذي توجد فيه هذه الشخصيات ، ويمثل عادة في صراع لا يُحَلّ إلا بالموت . أما الملهة ، فيجب أن تكتب نثراً ؛ لأن النثر مستوى من اللغة يتناسب شخصيات هذا اللون المسرحي ؛ وهي شخصيات مأخوذة من واقع الحياة اليومية ، ويتناسب الموقف المادي الذي يصورها الكاتب فيه . ولا نبالغ إذا قلنا إن هذا التقسيم ، والمفهوم الأرسطي للغة المسرح ، قد بقي حياً حتى يومنا هذا ، وأنه ارتبط في أغلب الأحيان بالراحل الذي سمي المسرح فيها إلى التجديد ، ويبحث عن جماليات جديدة .

والسقاء أمرته ، فيها يبدو ، يحب الجمال وحب كل شيء جميل

والحب الذي يجعلنا على التعلق بالدين لا يفتح لنا
حب الدنيا . ومن السير أن تسحر حواسنا
المخلوقات الكاملة التي أوجدتها السماء . . . ولقد
تأثر السقاء بهجلاً بأذهل العين ويسحر
الفؤاد . ولم أقدر على رؤيتك ، أيتها المخلوقة
الكاملة ، دون أن أعجب بحال الطبيعة^(١)

إن ذكر «السقاء» المتكرر هو وسيلة لإبراز ما في شخصية طرطوف
من غش وتناقض . فهو يستخدم في حديثه عن أمور الدنيا كلمات
وعبارات تعبر عن أمور الدين . وهكذا تنعكس اللغة . إذ تجمع بين
مستويين من المعنى هما الحرف والكلام - تنعكس ازدواجية شخصية
طرطوف ، أو بمباراة أبق الفرق في ظاهره وباطنه .

إذن ، فتمتدنا خلف مولير قاعدة أساسية من قواعد الملهة ،
واختار الشعر في كتابه لبعض المسرحيات ، ظل مخلصاً لوظيفته
بوصفه كاتباً مسرحياً يعمل المقام الأول للمادة المسرحية . والحديث
عن الشعر في مسرح مولير جزء لا يتجزأ من الحديث عن لغة مولير
المسرحية ، فضلاً عن أن مولير أثبت أن المسرحية الناجمة ليست
بالضرورة تلك التي تحترم الجماليات التي وضع أسسها أصحاب
النظريات ، بل قد تكون بصفة خاصة هي تلك التي تتناقض مع هذه
الجماليات . ونرى من ثم أن الممارسة والتطبيق يؤسسان جماليات
أخرى غير تلك التي أوجدتها متطلبات التبرير الثقافي

وبعد أن كان للشعر مكانة واسعة في المسرح الكلاسيكي ،
والمسألة بخاصة ، بدأ يفقد هذه المكانة عندما أراد القيلوبول الفرنسي
ديلروه أن يرسى دعائم فن مسرحي جديد ، يقع في منتصف الطريق
بين المسألة والمهالة ، وأطلق عليه اسم «الدراما الجادة» . وجدير
بالملاحظة أن هذه كانت المرة الأولى التي استخدمت فيها كلمة الدراما
بمعناها الأصلي ، في السياق الفرنسي . ويتبنى هذا اللون الجديد إلى
المهالة ؛ لأنه يقدم صورة واقعية للأوضاع البورجوازية . ويتبنى
كذلك إلى المسألة ؛ لأن تبريره جادة ، ولأن أبطاله ممدودين في
شرفهم ، وحياتهم ، وسعادتهم . وهذا وتسمى الدراما الجادة إلى إثارة
مشاعر المتفرج وتلقينه درساً أخلاقياً مباشراً ، من خلال محاكاتها
الأسبغية للواقع الراهن ، ومراجعتها الأخلاقية السائدة .

ولكن نقدر هذه الثورة المسرحية ، لا بد أن نأخذ في الحسبان ما
آلت إليه كل من المسألة والمهالة في تلك الحقبة ، والاشياخ الأعلامي
والاجتماعي الذي كان سائداً آنذاك . لكننا لن نبتم هنا إلا بالمجانب
الجميل للموضوع .

عشاً حول قولتين أن يعيد الشباب إلى المسألة وأن يطيّل في
عمرها ، لذا صارت إلى التدهور التام . أما الملهة ، فكانت قد
تحولت إلى الوعر والإرشاد ، وإشارة المواقف والأحاسيس ،
وفقدت العناصر الكوميديّة التي اكتسبتها مع مولير . هذا ، في
الوقت الذي شهد فيه المسرح تغيراً في الطليقة الاجتماعية التي تنتمي
إليها شخصياته . إذ لم تعد هذه الشخصيات تتمثل في الملوك
والأمراء ، بل في أناس يتنوعون إلى الطليقة البورجوازية .

تجاوز ذلك إلا قليلاً . أما الملحة فهي غير محدودة في الزمان . على
أهم كانوا يتسمعون قديماً في التراجيديات يمثل ما يتسمعون به في
الملك . . .

والتراجيديات هي محاكاة فعل جليل ، كامل ، له عظم ما ، في كلام
متنوع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ؛ محاكاة تمثل القاعلين
ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تظهراً
مثل هذه الانفعالات . وأغنى بالكلام المتنوع ذلك الكلام الذي
يتضمن وزناً وإيقاعاً وغناء . كما أغنى بقول : تنوع أجزاء القطعة
عناصر التحسين فيه ، أن بعض الأجزاء يتم بالمعروض وحده ، على
حين يتم بعضها الآخر بالغناء .

« وإذا كانت المحاكاة يقوم بها أناس يعملون ، فيلزم أولاً أن تكون
هيئة المنظر جزءاً من أجزاء التراجيديات ، ويصل ذلك الغناء
والمعبرة . . . وأغنى بالمعبرة نظم الأوزان نفسه . أما الغناء فلا يخفى
معناه على أحد »^(٢)

لنأخذ ، على سبيل المثال ، المسرح الكلاسيكي الفرنسي . اعتمد
المجددون في هذا المسرح على محاكاة الأقدمين بملحة ، وأرسطو
بخاصة . وكان هؤلاء الأقدمون ، للمرة التي استمد منها أصحاب
نظريات المسرح الكلاسيكي وكتب المسرح الكلاسيكي مبادئهم
وتكتيكهم ؛ بل موضوعات مسرحياتهم ، فقد بعثوا أساطير
أوديب ، ولوريس ، وألكترا ، وأنتيجونا ، وميديا ، . . . الخ .
وسموا إلى إثارة شفقة المتفرج وخوفه ، واحتراماً قاعدة الوحدات
الثلاث ، من الناحية النظرية على الأقل ، وجعلوا الموضوعات
المنقحة من نصيب المسألة التي تكتب شعراً ، والموضوعات المستوحاة
من الواقع المعيش من نصيب الملهة التي تكتب نثراً . وهكذا خلف لنا
كورن وراسين مأسى شعرية ، في حين خلف لنا مولير ملحة كتبت
شعراً أو نثراً ، ومن ثم خلف قاعدة كانت تبدو ، لأول وهلة ، ثابتة
راسخة .

ولا شك أن مثال مولير مثال يستوقف النظر بالنسبة لموضوع هذا
المقال ، ويثير على نطاق أوسع موضوعاً أشمل وأهم ، يمكن أن
نلخصه في هذا السؤال : ما وظيفة الشعر في المسرح ؟ وهل يؤدي
وظيفة مستقلة عن المضمون ، أم يتلاحم مع هذا المضمون ؟

تسير ، بداية ، إلى استخدام مولير للشعر في «مدرسة الأزواج» ،
و«مدرسة الزوجات» ، و«طرطوف» ، و«صدو البشر» ، . . .
الخ ؛ وإلى استخدامه النثر في «طبيب بريمث أنفه» ، و«الخيال» ،
و«البورجوازي النبيل» ، و«مرض الوهم» ، و«دون جوان» . . .
الخ . لكن الأسباب التي جمعت مولير بجنار الشعر هنا والنثر هناك
ليست واضحة . وهذا حتى أن اللغة المسرحية ، شعراً كانت أم
نثراً ، كانت الغاية والمهدد الذي سعى إليه ، بغض النظر عن خواص
الشعر أو النثر في حد ذاتها . فالهدف منه يتكلمون الشعر ، في حين
يتكلم السادة النثر ، ولا يستهدف هؤلاء ولولئك إلا الأثر المسرحي
الأكيد . فعلى سبيل المثال ، يذكر طرطوف «السقاء» عدة مرات في
حديثه . . . لكن مولير لم يجر هذه الكتابة - عن الله والدين - لسمتها
الشعرية ، بل لأنها تصل بين الدين والدنيا ، على لسان طرطوف على
الأقل . فهذا الأخير يخون رب البيت الذي أواه ، ويقفل زوجته لأن

ضمن هذا الكتاب مقدمة كراميل، أفكاره عن الدراما الرومانسية الجديدة التي يريد إرساء قواعدها. وكانت هذه الدراما الجديدة متناقضة، في كل عنصر من عناصرها، للمأساة الكلاسيكية والنيوكلاسيكية.

في بداية القرن التاسع عشر، طلب الرافيون في تجديد المسرح بلغة مسرحية جديدة. وهاجم منتقد الشعر الكلاسيكي، وأبرز رباته وزيفه؛ ولاحظ أنه كثيراً ما يلجأ إلى تركيب مية، ونظراً معين، وإيقاع معين، على نحو يستبدل المنة المحمية بالمنة الدرامية. وإذا انتقل اهتمام المخرج من الدراما إلى الشعر، زال الإجماع. ولاحظ هيجو أن «أبيات الشعر الجميلة هي التي تقتل المسرحيات الجيدة». وامتدح الرومانسيون - بعمامة - الأبيات الجميلة التي كتبها رامين؛ لكنهم أنكروا قيمتها الدرامية. وقال منتقد إن مسرحيات رامين لا تتكون من مشاهد، وإنما من حوار مأخوذ من قصيدة لمحمية، وأبدى فيه رأياً مماثلاً عندما قال: «لقد أبدع رامين مسرحاً ملحمياً خالصاً. ومن المنطق نفسه، قارن ف. هيجو بين رامين «الشاعر الغنائي الملحمي»، ومؤلف الكتاب «المسرحي». ومع ذلك، ادفع هيجو عن المدرسة المسرحية الجديدة، ودافع عن الشعر، لأنه يضيء على الفكرة كشلاً يزيد من قيمتها. والشعر كما يراه هيجو في المسرح، ليس غاية في حد ذاته، وإنما هو أداة تنكيف مع لغة الحديث العادية، وتجعل الفن المسرحي يحل أعلى مكانة وأساساً. وإذا أراد الشعر أن يحفظ مكانه للواقع، أو للحقيقة المثالية التي تعد اليداً الأساس في الجماليات المسرحية الجديدة. وعليه - كذلك - أن يتحرر من التزاماته الشكلية لكي يخضع لتطبيقات الحوار. والشعر المسرحي كما يراه هيجو مجرد شكل يسمي إلى تثبيت الأفكار وتركيبتها. ومن ثم يصبح قريباً من النثر. ويقول هيجو عن علاقة الشعر بالدراما الرومانسية الجديدة:

«إذا حتى لنا أن نبدي الرأي في لغة الدراما، قلنا إننا نريد شعراً حراً، صريحاً، يجرى على قول كل شيء بلا عجل، والتعبير عن كل شيء بلا تصنع؛ شعر ينتقل بطريقة طبيعية من الملهاة إلى المأساة، ومن السمو إلى الضحك؛ شعر فعال وشاعري، في ملهم، عميق ومفاجيء... يعرف كيف يختار مواقف التوقف ليخفي رباته... ويخلص للغة، هذه الأمانة الملحة... شعر لا يتعب معين تنوع، ولا يمكن التعرف على أسرار أناته وبتائه. ويتحد ألف شكل ولا يتغير شطه أو طابعه. ويتعد عن المقاطع السطوية... ويتغلب على الحوار، ويتخفى دائماً وراء الشخصيات، ويتم بالمكان الذي يتناسه أولاً وقبل كل شيء. وإذا حدث وكان حراً، كان حراً بالصدقة، ورغم أنه وبدون أن يدرى؛ شعر غنائي، وملحمي، ودرامي، على حسب ما تقتضى الحاجة، يستطيع أن يتقل من أعلى إلى أسفل، ومن أسنى الأفكار إلى أدناها، بدون أن يتجاوز حدود المشهد الذي يقال فيه. باختصار، شعر يمكن أن يكتبه شخص وهيئة إحدى الساحرات روح كورن وعقل مولير. ويجعل، أن مثل هذا الشعر قد يكون حراً كالنثر»^(١٢).

هذا من الناحية النظرية. لكن، ثبت عند التطبيق، أن هيجو لم

والدراما كما يراها ديرويه ينبغي أن تكون دعائية وبيورجوازية بالمقارنة إلى المأساة البطولية التي يؤدي أدوارها الملوك والأسراء. يقول: «إن قلب الخط، والخوف من الفضل، وأثر الشقاء، والموت الذي يقضي بالإنسان إلى التدمير، ومن التدمير إلى اليأس، ومن اليأس إلى الموت العنيف، أحداث ليست بالتأثرة. لو تظنون أنها لن تؤثر فيكم كما يؤثر موت الطغاة، أو الضحية بالأطفال على مذابح آفة ووما وأنيثا»^(١٣). لذا، يرى ديرويه أن الحدث الدرامي الذي يجب أن تصور على خشبة المسرح هو حدث درامي مأخوذ من الحياة التي تعيشها الأسرة البورجوازية، وأخلاقيات هذه الأسرة وأفكارها وفضائلها. ومن هذا المنظور، يصبح تصوير المهن والعلاقات الأسرية بدلاً لتصوير الطبائع والأهواء: «اليوم، يجب أن تكون المهنة المادة الأساسية، وأن تكون الطبائع مجرد مادة ثانوية. فالفن، بالزعامات، ومزايها، ومتاعها، هي التي يجب أن تكون أساساً للفن المسرحي»^(١٤). ومن هنا يجب أن تصور «الأديب، والفيلسوف، والتاجر، والقاضي، والمحامي، والسياسي، والمواطن، والمستشار ورجال المال، والسادة...» وتختلف العلاقات الأسرية: «وب الأسرة، والزوج، والأخت، والأخوة»^(١٥). وتعاون المسرحيات التي كتبت في هذه المرحلة أبلغ دليل على تجاوب الكتاب مع نظرية ديرويه

وكان لا بد من أن تصحب هذه الثورة في المضمون ثورة في الشكل والتكنيك. وحاول ديرويه أن يقوم بهذه الثورة أيضاً، باسم العقل والطبيعة. وتمثل أهم عناصر هذه الثورة في اللوحات المؤثرة التي تفضل على الفجائات المسرحية، والديكور الذي يجب أن ينسجم بالذقة، بل الواقعية، والإرشادات المسرحية المتعددة الخاصة بزي الشخصيات، وهيئتها العامة، وحركاتها؛ والنثر الذي يفضل على الشعر لأنه أكثر طبيعية، وأصدق تعبيراً عن الشخصيات. وفي لحظات الانفعال البالغ، تصبح الجملة الثرية جملة متقطعة، تتخللها الأهات والتهدات ولحظات الصمت، خصوصاً أن التعبير عن اليأس لا يتم في الواقع بواسطة الجمل الطويلة المحكمة البناء والتكوين. ويرى ديرويه أن النثر أكثر ملائمة للشخصيات وانتمائها الاجتماعي.

ومع هذا الكاتب، اتسع مفهوم اللغة المسرحية، بحيث شمل التمثيل الصامت الذي تعادل أهميته النص ذاته. ويطلب ديرويه من الممثل أن يعبر بالكلمة، والوجه، والحركة، بل الوقفة أيضاً. وإذا ما بلغ الانفعال ذروته، استطاع (أي الممثل)، إذا شاء، أن يترحل في تفصيلات أقواله. وهكذا، يصبح نقل الواقع نقلاً تاماً بمعنى الكلمة.

هكذا ترى أن الدراما الجادة، كما تصورهما ديرويه، جددت في المضمون، من الناحية النظرية على الأقل، وأصبحت من ثم، في حاجة إلى شكل جديد، أو بمهارة أدق، إلى أداة جديدة للتعبير. وكان النثر، لا الشعر، هو هذه الأداة. وإذا كانت محاولات ديرويه النظرية لم تدعم بالتجربة العملية والتطبيق، فهي تعد، على أية حال، منعطفاً مهماً في تطور العلاقة بين المسرح والشعر.

وقد قدم الشاعر الرومانسي ف. هيجو محاولة أخرى لتجديد المسرح بالاعتماد على عدة عناصر، من بينها اللغة والشعر فلفظ

براعاً أيأ من هذه الأقوال . فلقد كان شاعراً أولاً وقبل كل شيء . وكثيراً ما كان يغلب الطابع الغنائي على مسرحيته . ففي مسرحية «هزنان» مثلاً ، يغلب العاشقان في مشهد رئيسي في المسرحية ، ولا يتحدث فيه البطل إلا عن القوة الخفية التي تدفعه إلى أمام نحو مصير محبوم لا يملك أن يغيره . ولا يتقدم الحدث خطوة واحدة في هذا المشهد الغنائي البحث ، الذي يعد نصبة غنائية في داخل المسرحية ، يمكن أن يجذب بدون أن يتأثر سياق الأحداث بهذا الحلف . وفي مسرحية «دوي بالاس» ، التي تروي قصة خادم استطاع بفضل تنكره في زي السادة ، أن يخفي بحبب ملكة إسبانيا ، وأن يصعد درجات السلم الاجتماعي إلى أن وصل إلى منصب رئيس الوزراء - في هذه المسرحية ، ترى البطل وهو يخاطب الوزراء في مشهد يتدرج نظرياً تحت اسم الحوار ، لكنه في الواقع مونولوج مكون من مائة بيت . ومن الطبيعي أن يرتجع الخيط الدرامي في هذا المشهد ، وأن يتقدم الشعر إلى أمام . ويشعر القارئ أو المتفرج أمام مشهد كهذا أن الشاعر قد استسلم لعمل الأبيات وملكة الشعر . ويضع من دراسة مسرح ك . هيجو أنه شاعر أولاً وكاتب مسرحي ثانياً . ولا نبالغ إذا قلنا إن مسرح هيجو ، إذا ما أفرغناه من الشعر ، يتحول إلى مسرح قريب من الميودراما بموضوعاته ، وشخصياته ، وكنيكيته ، وإن أنافة الأبيات ، وجمال الصور ، والإيقاع والموسيقى - كل هذا - هو الذي يضفي عليه بعداً شاعرياً يخفى ما فيه من عيوب^(١) . وهكذا نخلس إلى أن الشعر لم يكن يدي هيجو أداة طيعة للحوار بين الشخصيات ، بل أصبح غاية في حد ذاته ، في كثير من الأحيان ، على عكس ما أراد رائد المدرسة الرومانسية . وإذا أطلق ك . هيجو العنان لنزعة الشعرية ، لم يوفق إلى هذا المزج المتوازن المصوب بين الشعر والدراما . وجدير بالملاحظة أن هيجو كان الكاتب الرومانسي الوحيد الذي فضل الشعر على النثر بصفة ، لأنه شاعر اتجه إلى المسرح ، كما اتجه إلى الرواية أو القصيدة ، وجعل منه وسيلة للتعبير بالشعر من رؤية للإنسان والعالم . والدراما الرومانسية التي نشأت عن مفهوم جديد للمسرح ، مزجت المسألة بالمهالة ، بعد أن كانت الكلاسيكية قد فصلت بينهما فصلاً تمييزياً ، وأتاحت للنثر فرصة استخدامه في المسرحيات الجديدة ، بعد أن كانت هذه المسرحيات تعتمد على الشعر فحسب .

وشهدت المدرسة الرمزية عودة العلاقة الحميمة بين الشعر والمسرح . لكن الشعر هنا ابتعد عن ترميزه التقليدي بأنه ، أساساً ، قول مفق وموزون ، وتحول إلى التركيز على مفهوم «الشاعرية» . ولا بد أن نلاحظ أن هذا التحول قد تم بعد أن كان الشاعر يودلر قد أصدر ديوانه وقصائده متوارة عام ١٨٦٤ .

لقد نشأت الدراما الرمزية بوصفها رد فعل لجماليات المدرسة الطبيعية في المسرح والرواية . وكانت المدرستان الطبيعية والرمزية متزامنتين ، وكان المسرح - كما كان أيام الرومانسية - الساحة التي تمت فيها المواجهة بينهما . وقد نظر كتاب المسرح الرمزي إلى القصة والشخصيات على أنها واجهة خفيفة أصغر ، وطالبا ، من خلال الجساليات التي أرسوا قواعدها ، وتجاوزة المظهر ، وتمييز العلامة وصولاً إلى الدلول . والدراما الحقيقية في نظرهم ، لا تكمن في الحدث أو أهواء الأبطال ،

وإذا تكمن في الصراع المتنازقي الذي يعبر عنه - أو يوحى به - الصراع بين الشخصيات . لذا ، فقد تطلخوا إلى مسرح شاعري ، متحرر من سيطرة الحدث والواقع اليومي ، ويعيد إلى الحلم والإيماء حقوقها . وكان هؤلاء الكتاب ، وأغلبهم شعراء ، قد علوا وشرائع الحقيقة الواقعية ، وأخذوا يشتدون دراما مثالية وروحية تفتح لهم عالم الأسرار . فمل حين كانت الواقعية تعكس اهتمامات المجتمع البورجوازي المادي ، الذي تسيطر عليه المشكلات الخاصة والثورة الاجتماعية ، وتبصر عن هذه الاهتمامات ، سعى الرمزيون إلى تطلعات النفس العاشقة للشعر والتصوف . وإذا قطعوا كل صلة بينهم وبين التقاليد ، أوجدوا مفهوماً جديداً للمسرح الدرامي الصرف ، باختيارهم طريقاً هامشياً ، هو طريق المسرح الشعري .

والدراما الرمزية التي كتبها هوة القصيدة والشعر ، هي دراما تقرأ أكثر مما تقرأ ، بل تحاول جاهدة أن تهرب من العرض المسرحي والممثل . ويقول الشاعر ما لاريم - وكان يلجأ بإحلال الكتاب محل المسرح - في هذا الصدد : إن القارئ التنبه يحد في الكتب البنية ، والإيقاع ، والمدرس ، وبين مسرحاً داخلياً باعتاده على الحيات . ويميز المفهوم الرمزي للمسرح الشعري بصفة الرقص هذه ، وتحمره من قيود العرض ، وموضوعه لخطابات الفكر فحسب . ويمكن تلخيص جماليات الدراما الرمزية فيما يلي :

- رفض الواقعية المسرحية .
- اختيار الشاعرية والمثالية .
- تجاوز حدود الطبيعة .
- الابتعاد عن نقالة الحياة اليومية .
- انتفاء الحدث والشخصيات إلى عالم غير عادي ، واستثنائي .
- اللامبالاة بالزمان والمكان .
- خلق عالم خيالي لا تحكمه إلا قوانين الفانتازيا .
- استبعاد نظرية المحاكاة والإيماء .

والدراما الرمزية تكون بذلك بعيدة كل البعد عن الدراما البرجوازية والتاريخية . إنها ، على النقيض من ذلك ، امتداد للمسرح المعاصر والمسرح الغنائي ، حيث الأولوية للحوار على الحدث ، وجمال التعبير على الصديق الإنسان .

ولا ينبغي إغفال الدور الحاسم الذي لعبته الموسيقى الأممية ، ولعبه فاجنر في نشأة الدراما الرمزية وتطورها . فلقد كانت الموسيقى ، في نظر أبناء هذا الجيل ، مثلاً من الحياة المادية الخائفة ، بعد أن كان العلم قد قرر أن الأسرار قد زالت ، وبعد أن كان النقد قد قرر أن الشعر قد مات . وكان فاجنر قد خلق دراما المستقبل التي تجمع بين جمال الديكور ، والحوار الشاعري ، والموسيقى ، ... الخ .

وقد لود م ميرتلك ، أهم كتب المسرح الرمزي - ويمكن عد ب . كلوديل ، وا . جاري ، وج . آبولير كتاباً رمزيين كذلك - أن يرسي قواعد مسرح ثابت ، يستوحى المسألة الإغريقية ، ولا يصور لحظة استثنائية عنيفة في الوجود وإنما يصور الوجود ذاته ، ولا يقي إلا على الاهتمام الذي يوحى به موقف الإنسان من الكون ويجاوز أي فعل مادي أو معنوي . وهو يرى أن علم وجود حدث

ييليس : لا ، لا ، لا ... لم أربداً شعراً مثل شعرك يا ميليزاند . انتظري ، انتظري ، انتظري إنه يأتي من أصل ، ويغمر حتى القلب ... يغمرك حتى الركينين ، وأنه لناعم ، ناعم كأنه قد سقط من السماء ... لم أجد أرى السماء من خلال شعرك ... انتظري . لم تعد بدى لتستطيع أن تمسك به ... لقد غمر حتى فروع شجرة الصنصاف ... إنه يعيش كالمنصور بين يدى ... ويحيى ، أكثر منك ألف مرة .

ميليزاند : دعني ، دعني ، فقد يأتي أحد ...
ييليس : لا ، لا ، لا ، لن أتركك الليلة . أنت الليلة أسير ، طوال الليل ، طوال الليل ...

ميليزاند : ييليس ... ييليس ...
ييليس : لن تدعني بعد الآن . ها أتدأ أربط شعرك ، أربطه بفروع شجرة الصنصاف . لم أعد أتأمل بين خصلات شعرك . أو تستعين قبائل على شعرك ؟ إنها تصاعد على طول شعرك . أتريين ، أتريين ؟ أستطيع أن أضع يدى ... انتظري ، لقد تحسرت يدى ... ولن تستطيعين أن تهجري ... (يخرج حام من البرج ويعطي حولهيا في الليل) .

ميليزاند : أوه ... أوه ... لقد آتني ... ما هذا يا ييليس ؟ ما الذي يعطى حورك ؟

ييليس : إنه هام يخرج من البرج ... لقد أزعته ، طار .

ميليزاند : إنه حلمي يا ييليس . فلنذهب . دعني ، لن يعود الحلم .

ييليس : ولم لا يعود ؟

ميليزاند : سيضل في الظلام . دعني أرفع رأسي . اسمع وقع خطوات . دعني . إنه جولو . اعتقد أنه جولو ... لقد سمعنا .

ييليس : انتظري ، انتظري ، ... شعرك ملفوف حول الفروع ... معلق في الظلام ... انتظري انتظري ، الدنيا ليل ... (٩)

وكان الذي فاجأها هو جولو ، زوج ميليزاند وأخو ييليس النور .

والحديث عن المسرح والشعر يفضي بنا حتى إلى الحديث عن المسرحية الشعرية أو الدراما الشعرية . ويعرفها إبراهيم حادثة بقوله : «إنها المسرحية المكتوبة في الشعر تمثل على المسرح . ويقتد المصطلح أحياناً ليشمل القطعة المسرحية المكتوبة في النثر المشعور . وفي بعض الأحيان ، يقصد «بالشعر الدرامي» للمسرحية الشعرية التي تقرأ فقط لعدم صلاحيتها للتمثيل ، بينما لا يفرض كثير من النقاد بين الدراما الشعرية و«الشعر الدرامي» (١٠) .

ولنتوقف قليلاً لتحديد بعض المفاهيم . يشير هذا التعريف إلى الفرق بين الدراما الشعرية والشعر الدرامي ، وهو فرق أساسي في

درامى هو الذي يدعو المنظر إلى البحث عن البعد الحقيقي للدراما خلف الحكاية التي تروىها . وقال ما لارميه في هذا الشأن إن مسرحيات ميتزلنك «تتوحيات راقية على ميلودراما عتيقة الرصاة» . ويدرك المثلثي حتى أن التوزيع فيها أهم من القيمة ذاتها . هذا ، ولا يتكرر ميتزلنك أن شخصياته تنسم بالفرابة ، وأنها لا تتكيف مع الواقع ، ففي عالمه المنعز ، لا تظهر إلا الأشياء والظلال التي تنشأ حركاتها وكلماتها ، لا عن الإدراة الواعية ، وإنما عن الخسوع الأعمى لقوانين القدر . ويمكن أن يقال عنها ما قاله عنها مؤلفها : إنها شخصيات ومسرح عرائس . فعلاً ، البطلة عنده ليست امرأة من لحم ودم ، وإنما تجسيد لبعض لأثل الروحية ، وحلم بالكمال لا يمكن أن يتحقق . واللغة التي تتحدث بها هذه الشخصيات لا تنتمي إلى الواقع ؛ فهي لغة شاعرية ، بعيدة عن لغة الحياة اليومية بمد الشعر عن النثر ، لغة غنائية ، وإيجابية وغمضة في أغلب الأحيان يرغم بساطتها الظاهرية . ويقول ميتزلنك من أهمية الشعر في الدراما الرمزية :

«لا يمكن جمال المأسى الكبرى ولا عظمتها في الأعمال ، وإنما يكمنان في الأقوال . لكن ، هل يمثل ذلك فحسب في الأقوال التي تصاحب الأعمال وتسرهما ؟ لا ! لا بد أن هناك شيئاً آخر غير الحوار الضروري . فالأقوال التي قد تبدو بلا قيمة لأول وهلة هي التي لها قيمة في عمل ما ؛ إذ فيها توجد روح هذا العمل . ويكاد يوجد دائماً ، إلى جانب الحوار الضروري ، حوار آخر زائد عن الحاجة . انظروا إليه بانتباه ، وسوف ترون أنه الوحيد الذي تنصت إليه الروح إنصاتاً عميقاً وجمال أجمل المأسى المنعشة يرجع على وجه الخصوص إلى الأقوال التي تقال بجانب حقيقة المظاهرة ؛ يرجع إلى الأقوال التي تنفق مع حقيقة أعمق وأقرب إلى الروح الكائنة التي تستند القصيدة ...» (١١)

وفي رابعة ميتزلنك «ييليس وميليزاند» يتحول كل شيء إلى موسيقى . فالكاتب يلجأ باستمرار إلى تكتيك الشعر والموسيقى ، ويجعل للكلمات قدرة إعجابية بالغة . ويخلق التكرار الدلائل جواً ساحراً غريباً ، ويتخذ كل شيء معنى رمزياً . ولتدع النص يتكلم : في مشهد البرج الشهير ، تظل ميليزاند من النافذة ، وهي تمشط شعرها . ويصف ييليس أسفل البرج ، ويطلب منها أن تمد له يدها ليتمكن من قبيلها .

« ميليزاند : لا أستطيع أن أميل أكثر من هذا ...
ييليس : لا تستطيع شفتي أن تصل إلى يدك ...
ميليزاند : لا أستطيع أن أميل أكثر من هذا ... أوشك أن أقع ... أوه ... أوه ... شعري ينزل من البرج ... (بينما تظل ميليزاند على هذا النحو ، يسقط شعرها فجأة ويغمر ييليس) .

ييليس : أوه ... أوه ... ما هذا ؟ ؟ شعرك ، شعرك ينزل إلى ... شعرك كله ، شعرك كله يا ميليزاند سقط من البرج ... إلى أسكك يدي ، أسكك بفسى ، أسكك بذراعى ، وألقه حول عنق ، لن أضع اليدين هذه الليلة .

ميليزاند . دعني ... دعني ... ساقع .

على كتفه الملونة ،
وكثيراً ما يفرق
ماء البركة الصلبة الباردة .
لكن وجعٍ مستخفيين
بالدم هذه الليلة ،
وجعٍ والأشواك المتحدة
التي يؤرجحها الريح .
ما من ملوٍ أو ظل
يكتنحها من الحرب :
أريد صدراً بشرياً
استطيع أن أتدأ فيه .
سيكون لي أنا قلب
دافئ كل الدفء ، يطلق
على نلال صدى . . .
دعوني أدخل ، دعوني . . . (إلى الأغصان)
لم أعد أسمع بالظلال ،
فلسوف يلقى شمعي
أشعة من الأنوار
إلى أعماق سيقان الشجر القائقة .
ولأمر هذه الليلة
الدم الحلوى على وجهي
وعلى الأشواك المتحدة
التي يؤرجحها الليل . . .
من ينجني ؟ انصبر .
لا . لا ماذن . موتها يتأهب .

وفي نهاية المشهد ، تسمع صرختان البهتان ، نفهم منها أن
الماشقين قد قُتلا ، ولم تكن كلمات القمر إلا تمهيداً لموتها .

وإذا كان لوركا قد نجح في كتابة الدراما الشعرية ، فإن الحديث
عن الشعر الدرامي ، في سياق أدبنا المصري على وجه التحديد ، لابد
أن يبدأ بلمر الشعراء أحمد شوقي ، الذي كان أول من أدخل الشعر
التمثيلي في مصر ، على حد قول شوقي صيف : «لم يدخله في أول
حياته الأدبية إلا محاولة قام بها أثناء بعثته في فرنسا ، ولكنها لم تأخذ
شكلها النهائي إلا في خاتمة حياته ، وهي تمثيلية (على بسك
الكبير)»^(١) .

ونذكر القارئ بأن شوقي كتب ست مآسي وملهكة : «مصرع
كليوباترة» ، و«قيصر» ، و«على بك الكبير» ، و«جنون ليل» ،
و«عنترة» ، و«سيرة الأنكس» ، و«الست هدى» . وقد وضع شوقي
صيف حقاً يده على الدفاع الذي جعل شوقي الشاعر يتجه إلى
المسرح ، عندما ربط بين هذا الاتجاه ورغبة الشاعر في مقاومة العلية
التي شاع استخدامها في المسرح بخاصة آنذاك . ولا نبالغ إذا قلنا إن
شوقي أدخل الشعر في المسرح ، لا لكي يرس قواعد فن مسرحي
جديد ، وإنما لكي يدافع عن الفصحى في أسس صورها ألا وهو
الشعر ، في المجال الذي أحتمت به العلية ، أي المسرح : «كان
اقتحام شوقي لهذا الفن الثرى ، وتأليفه فيه فتحاً جديداً ، وعملاً
خطيراً ، لا من حيث إنه أدخل هذا الفن لأول مرة في العربية

نظرنا . فالدراما الشعرية دراما أولاً وقبل كل شيء ، والشعر فيها
عصر ضمن العناصر المكونة لها ، لا يُفصل لذاته ، ومن ثم يخضع
للدراما ، ويوظف من أجلها ، ويرتبط ارتباطاً عضوياً بها . ولهذا
النواحي ، نقرأ الدراما الشعرية بوصفها نصاً ؛ لكنها تصلح للعرض
أيضاً ؛ لأنها تشمل على كل مكونات العرض المسرحي . والشعر
الدرامي ، كما يدل اسمه ، مادة شعرية تصب في قالب درامي
فحسب ، ويتراجع الحدث فيه أمام سيطرة الشعر ، بقائتيه ،
ووزنه ، وإيقاعه . وهذا النوع من الدراما يصلح للقراءة ولا يصلح
للعرض ؛ لأن الشعر يرتابه ، وإيقاعه ، وموسيقاه ، قد يتنافى مع
عنصر التشويق ؛ أحد الأسس التي يقوم عليها العرض المسرحي
بمفهومه التقليدي ، وهو كذلك قد يؤدي بالتفرض إلى الشرود بدلاً من
التركيز على الحدث ومتابته . والشعر الدرامي وفقاً لهذا المفهوم ،
شكل يقصد لذاته ، ولا يتلاحم بالضرورة مع المضمون .

هكذا يتضح أن الدراما الشعرية ، إذ تنفد زواجاً متكافئاً بين
الدراما والشعر ، هي الشكل الأمثل للمسرح الشعري . والمقصود
بالشعر هنا ليس الشعر المنفي الموزون فحسب ، وإنما أيضاً وصفة
خاصة ، الشعر الحر ، أو أي نص مثور تتوافر فيه سمات الشعرية .
ولعل الشاعر الأسبان لوركا واحد من أفضل الأمثلة التي يمكن أن
تساق في هذا المجال . فالنثر عنده يحمل كل صفات الشعرية ،
ويكون مع المضمون وحدة متكاملة ونسباً متنسقة الأجزاء . ففي
اللوحة الأولى من الفصل الثالث في مسرحية «عرس الدم» ، يظهر
القمر في صورة حطاب شاب أبيض الوجه ، يبتأ بطارد الماشقين -
العروس التي هربت مع من تحب ليلة عرسها - العريس الذي يريد
الانتقام لشرفه . يقول القمر الذي يساعد بغضوه على الكشف عن غيبا
الحبيبين :

« أنا البجعة المستديرة فوق الماء ،

ورودة الكاندرائات ،

أنا أكلمة فجر شاحب

على الفروع والأشجار .

كيف يمكن أن يفلت ؟

من ينجني ؟ من راح يكي

بين أشواك الروابي ؟

يترك القمر سكيناً

في هواء الليل الذي يغمزه ،

ويوقب السكين من على

ليصبح جرحاً دافياً .

انضموا لي ! أشعر بالبرد وأنا أسمع

على الجدران والبالور .

انضموا صدورا بشرة

أفوس فيها ليصبح في الدفء .

أشعر بالبرد ، ورمادي

المكون من المعادن الغافية

يبحث عن نار يحرقها عند قمته

بين التلال والوديان .

مع أن الجليد يحملي

مسرح العبث ورائد للمسرح الشعري لأنه يعتمد على الاستعارة الدرامية :

« منذ أن كتب ص. بيكيت في «انتظار جودو»، وحتى نشر دورلانت مسرحية «الشهاب»، تمتد خط تطور واضح مروراً بيونسكو وتوفيق الحكيم وصالح عبد الصبور... وهو خط تطور من الفن المسرحي الخالص إلى فن الشعر، وبذلك فن الاستعارة. فإذا نظرنا إلى مسرح العبث... باعتباره وائفاً للمسرح الشعري - أي المسرح الذي يعتمد في جوهره على الاستعارة الدرامية، وجدنا أنه يبدأ بزيادة عتيفة على أبدي بيكيت وينتهي بنقطة هادئة على أبدي بيونسكو وجدد الصبور. أما البداية العتيفة فهي تصوير اللقطة الاستعارية تفسيرياً درامياً، أي نقلها من عالم اللغة إلى عالم الفعل : فعندما يقول الشاعر دوللي الإنسان في قمة الزمان، يجولها الكاتب المسرحي إلى صورة مجسدة مثلاً بفعل بيكيت في مسرحية «دمية النهاية» حين يجعل الأبوين يعيشان في صندوق قمامة. وعندما يقول الشاعر «تدور في دوائر اللال» ، يجولها الكاتب المسرحي إلى صورة مجسدة لإنسان يدور ويدور في كرسي قفيل لا يزوره أحد، وإن زاره أحد لا يجاهد مثلاً بفعل بيكيت في مسرحية أخرى»^(١٤).

وقبل أن ندور مسرحية بعينها مثلاً، نود الإشارة إلى بعض النقاط المهمة الخاصة بالمسرح الشعري. لقد ارتبط هذا المسرح، في أغلب الأحيان، بالفرقة لا العرض، أي أن الكثيرين كانوا ولا يزالون ينظرون إليه على أنه يولي جل اهتمامه للنص، وجهاته وفكرته على التعبير، وأنه إذا انتقل إلى خشبة الزمان، يجولها الشاعر «تدور في دوائر اللال» ، يجولها الكاتب المسرحي إلى صورة مجسدة لإنسان يدور ويدور في كرسي قفيل لا يزوره أحد، وإن زاره أحد لا يجاهد مثلاً بفعل بيكيت في مسرحية أخرى»^(١٤).

و بعض الزمان
وسجين قرطبة يلطم جرحه
والليل يبعث في شوارع قرطبة
والياس والدجل الرخيص...
لكن شعر أبي الوليد
يطوف في كل البيوت
على الزنار... في حقول القمح
في الطرقات بقرؤ الصغار
والظلم يأكل كل غصن في شوارع قرطبة
وروائع الشعر القديم
تدور سرّاً في سرباب الملوك ! .

وتشاهد أيضاً : لم ازدهر للمسرح التسجيل أو الوثائقي ، وغالباً ما

فمحسب ، بل أيضاً لأنه كان يقوم تيار اللغة العامية الذي طغى على المسرح المصري وقت به الشباب ؛ إذ كان يرضى عواطفهم الوطنية والسياسية على نحو ما هو معروف عن مسرح كشكش والكسار . فجاهد شوقي ضد هذا التيار العلمي ، واستطاع أن يصرف الشباب عنه ، بل استطاع أن يشتت به وتشليلاته حين مثلت فتنة منظمة النظر»^(١٥) وتأثره بالمسرح الكلاسيكي الفرنسي ، بصفة خاصة ، جعله يختار موضوعات يزدى الأدوار فيها الملوك والأمراء ، في مأسى تشبه إلى حد كبير تراجيديات كورن وراسين . وكان من الطبيعي أن تتكلم شخصياته بلغة الشعر ، شأنها في ذلك شأن المفاخر التي أوحى بها . لكن الشعر في مسرحيات شوقي كان غلبة في حد ذاته ، وهذا ما جعل الكاتب يستسلم للغناء ، ولا يفرق تقريباً بين الشعر المسرحي والأوبرا . يقول شوقي أيضاً في هذا الصدد : «ها يلاحظ عليه أيضاً أنه يتخلل مسرحياته بقطع لنحن وتغنّي ، كأنه يستجيب في ذلك لضرورة المصريين وميلهم إلى الغناء . وكان المسرح المصري العلمي قبله يتم بهذا الجانب ، فأدخله شوقي في مسرحياته . ولأنه درس المسرح الغربي دراسة دقيقة لعرف أن اليونان كانوا يدخلون الغناء حلاً على مسرحياتهم ، ولكنهم كانوا يعملون للغناء أوزاناً خاصة للملحون لأوزاناً أخرى... أما شوقي... فلم يقترح للتمثل وزناً خاصاً به لا يخرج عنه ، بل مضى فيه ينظم من جميع الأوزان وعلى جميع القوافي بحيث أصبحت المسرحية بما فيها من غناء مجعماً للأوزان العربية يتنقل بينها بدون أي قيد أو شرط»^(١٦) . وكان شوقي ، في كتابته للمسرح ، شاعراً جعل للشعر اليد العليا على التمثيل وقد اتقى عزيز أباظة أثر شوقي ، وجعله وإماماً له .

وبعد أن انحصرت موجة الشعر عن المسرح - المسرح الفرنسي على سبيل المثال لا الحصر - واتخذ الشعر المسرحي شكلاً ، بل أشكالاً جديدة متنوعة ، شهدنا في مصر مسرحاً شعرياً تنفر موجهاته الساحرة المسرحية تارة ، وتنحصر عنها تارة أخرى . وانتهى هذا اللد والجلفر في الحقيقة الأخيرة إلى ازدهار حقيقي للدراما الحديثة ، تمثل في مسرحية فاروق جويدة «الوزير العاشر» ، ومسرحية فوزي فهمي «دمية السلطان» ، على سبيل المثال . ولقيت هاتان للمسرحيتان إقبالاً جماهيرياً كبيراً على مسرح الدولة . ويعد هذا الانحياز على أن الشعر ، والشاعرية كانتا أداة ساعدت على توصيل رسالة الكاتب إلى المتلقي ، ولم تنصر بالدراما ، بل أفادتنا إلى حد كبير . وبعد هذا إلى الأذهان النجاح الذي سبق أن حقته مسرحية صلاح عبد الصبور «مسألة الحلاج» ، ومسرحية «الأميرة تنتظر» ، ومسرحيات نجيب سرور عن ياسين وبيبة ، ومسرحيات عبد الرحمن الشرقاوي الذي يعد بلا شك وائفاً للمسرح الشعري التاريخي الحديث .

والشعر الذي كتب به هذه المسرحيات ، بصفة عامة ، يتخذ شكلين : شكلاً تقليدياً يلتزم بالوزن والقافية ؛ وشكلاً جديداً يطلق عليه اسم «الشعر الجديد» أو «الشعر المرسل» أو «الشعر الحر» . هذا على مستوى اللغة . لكن ، لا بد أن نذكر أن لغة المسرح اليوم لم تعد فاصدة على الكلمات التي تنطق بها الشخصيات ، شعراً كانت أم نثراً أم بين هذا وذاك ، وإذ اتسع مفهومها بحيث شمل الجزء الأكبر من العناصر المكتوبة للمسرحية ، على مستوى العرض والنص على حد سواء . ومن هذا المنطلق ، استطاع محمد عنتان أن يقول إن

إلى أتيت لكي أرى الملوك من باب المدينة
إلى أتيت لأشاهد البسمات قد خفت كل وجه الصنار
فلنتفكر من أكون ومن يكون مضلوكم
يا خاذل وقائل لكي تقروا قاتلكم
أدعوتكم كي أقرى ظلمكم ؟
أدعوتكم كي أزل وكى أبيع حقوقكم ؟
أدعوتكم كي أبيع للظلم المسند ؟
ياي غل الله هذا والحجور الطيات
ودعوة الحق المصونة
ومصارع الشهداء من آبائكم
وملاحم السلف العظيم
عهد غل لي أبي وإلى النى وإن أخونه
أن أخذ الحق المضمين وأقهر الجور النشوم
ألا أنام عن المظالم
أن أنصر العدل المطارد
أن أحمي الضمائم من بطش المعتاة الأقوياء
أن أفصح الزيف المهين وإن تحسن بالبروش
وإن تقنع بالغمم
أن أسحق الكذب المبريد
فإذا أبينمت أن تموتوا في الكرامة والإيابة
ورضيت عيش الذليل المستضام
فاذه فيكم ...
رب فاجسب عنهم فطر الساء .

ولا يتيسر للناقد اختيار واحدة من المسرحيات الشعرية القيمة التي
يخرجها مسرحنا المصري الحديث . لكن ، لا بد من تقديم ما أوردناه
من أقوال نظرية بمثابة تطقيي عمد . وقد وقع اختيارنا على نص
الشاعر نجيب سرور «باسين وبببة» ، لأنه أثار (ويثير) مختلف القضايا
التي نتحدثنا عنها ، بل ويضيف إليها قضايا أخرى مهمة .

نقول ، بداية ، إن النص قد أثار جدلاً طويلاً حول تصنيفه : هل
هو قصيدة ؟ أم رواية شعرية ؟ أم قصيدة ملحمة ؟ واختلفت
الآراء ، لكن الجزء الأكبر من النقاد نفى انتباه هذا النص إلى
المسرح . قال وحيد النقاش : «هذا العمل قد أطلق عليه اسم
الملحمة الشعرية . وحتى لو سلمنا بأن هذه القصيدة الوصفية تستتب
إلى الشعر الملحمي في قليل أو كثير ، فإننا لن نستطيع التسليم بتقدمها
على الصعود إلى خشبة المسرح ، لأن الملاحم كلها كانت تقرا أو
تروى . ولم يعرف تاريخ المسرح ملحمة اقتضت من المسرح إلا في
أعمال برخت التي أطلق عليها المسرح الملحمي»^(١٦) . وأكد ناقد آخر
ما أعلنه الكاتب نفسه : «ألا وهو أن هذا النص «رواية شعرية» .
يقول : «أعتقد أن نجيب سرور لم يكتب هذه القصيدة الشعرية
للمسرح ولم يكن في ذهنه ذلك»^(١٧) . ونفى صاحب رأى آخر أي
صلة بين نص «باسين وبببة» والمسرح : «لا يمكن أن يعتبر هذا عملاً
مسرحياً لأنه ليس فيه عرص مسرحي كامل ، ولا لحظة مسرحية ، ولا
شخصيات قوية البيان ، ولا تطور مسرحي ، ولا أي من عناصر الفن
المسرحي»^(١٨) . وأكد أمير إسكندر أيضاً أن الكاتب لم يمس إلى كتابة
مسرحية : «من الجيران نؤكد من البداية أننا لا نعتقد أن الشاعر حين

كتب بالشعر الحر ، لا الشعر ، في حين لا يقدم رؤية جديدة للتاريخ ،
وإنما يقدم الوقائع التاريخية من خلال عملية مونتاج تختلف من كاتب
لآخر ؟ ولدينا في هذا السياق أمثلة كثيرة نذكر من بينها مسرحيتي «يترو
فايس» و«العول» و«هوا - صاه» و«شئ جيفلاره» ومسرحيتي «أريان
متروكين عن الثورة الفرنسية : ١٧٨٩» و«١٧٩٣» . ولنتلاحظ أن
هذه المسرحيات انجحت إلى صالات العرض مباشرة - بل إن بعضها
لم يسجل حتى الآن في نص مكتوب . والدواصة المتعمقة للمسرح
المتسجل قد تجعلنا نلصق فيه لفظة شاعرية لها سمات خاصة .
ومخلص إلى أن الربط بين المسرح التاريخي الشعري والقراءة ،
والاهتمام بالنص دون العرض ، لم يعد وارداً ، نظراً لتطور مفهوم
اللغة المسرحية ، كما أسلفنا ، وإمكانات الإخراج التي يحتاج إليها هذا
المسرح .

وتبنيته عبد الرحمن الشرقاوي و«الحسين ثائرة» ، و«الحسين
شهداء» ، أبغى مثالاً للمسرحية التاريخية المكتوبة شعراً . فالكاتب
يبحث فيها أحداثاً معروفة ، تعد منعطفاً مهماً في تاريخ الأمة
الإسلامية . ومع هذا فإنها قد تلقى نجاحاً كبيراً إذا ما قلرنا أن تعزل
خشبة المسرح ، لأن كتابتها الشاعر عاجلها معالجة درامية في المقام
الأول . وعلى سبيل المثال ، يعد المنظر الثاني في «الحسين شهداء» ،
ذروة أخذت الدراما ، إذ يجب أن يختار الحسين بين المقاومة - بينا
يكاد قومه يموتون عطشاً - والاستسلام . ويعبر البطل عن اقتعاله
ولفته بأبيات جميلة حقاً ، لا تتفق مع الموقف الذي ترويه فيه فحسب ،
بل تؤكد رغبته . بدلاً من أن تكون مجرد زخرف خارجي ، فالقافية
تصل بين بيت وبيت ، وتصل بين عناصر البيت الواحد . وتكرر
اللفظ نفسه في بداية الأبيات المتتالية مجللاً إيقاعاً موسيقياً ، يؤكد
الفكرة أو الإحساس :

«أدعوتكم كي ... إلى أتيت ...» «أنا أتيت» ...
هل إن شعر الشرقاوي يحاول أن يلتحم مع المضمون الإسلامي
للمسرحية ، عندما يأخذ كلمات أو عبارات عن القرآن الكريم :
«مخرفون» ، «مكذبين مضلين مصليين» . والشعر هنا يعبر بعبارة
تعبيراً صادقة عن ثورة الحسين ، عندما يتناول الفكرة الواحدة من زوايا
مختلفة ، ويعود إليها . يؤكد هذا أو ينفيها ، بالصورة ، والاستعارة ،
والتشبيه ... الخ :

«الحسير : يا عصبية الأتنام كيف تحرفون ؟
يا نابدي الكلمات يا من تسقطون على المنافع كالذياب
أو بعد ما قد حرر الإسلام وروحك فيرتم في الهداية
تستعيد الشهوات فلكم وتدفعكم إلى طرق الغواية ؟
سحقا لكم من غادري مكذبين مضلين مضلين
أنا ما أتيت سوى لأصركم ...
فهل أتمه هذا حد؟»

ولكن أزيغ عن الرقاب الشم أغلال الطفلة
أنا ما أتيت سوى لأملأ كل دار بالمحبة
ولأملأ القلب المنقرع بالوفاء والسكينة
ما حستكم إلا لأرغم عنكم حيف الولاة
إلى أتيت أزيل ألفة المخطوب عن الضمائر
وأزيغ أطباق الظلام عن البصائر

المرح والشعر

مباشرة ، لكن نجيب سرور لا يذكر اسم الكاتب اللاتى ، بل يقدم عمله على أنه إسهام منه في شعر الملاحم الذى أبدعه : هومير ، وفرجيل ، ودانتى ، وشكسبير ، وبايرون . والمتلقى الذى يخاطبه هذا الراوى هو الإنسان ، أيما كان ، وأينما كان ، وكذلك التاريخ .

والنص مقسم إلى لوحات ، وهذا تقسيم نجده عادة في المسرح الحديث . في اللوحة الأولى ، يقدم لنا الراوى ياسين :

ه كان ياسين أجيراً من بيوت
جداً... كان جدع...
شارباً من بز أمه
من عروق الأرض... من أرض بيوت
كان مثل الخبز أسمر
فارغ الموعود كخلة
وعريض المكئين
كالبخل
وله حبيبة مهر لم يروض
وله شارب سيج...
يقف الصفر عليه !
غاية تفرش صدره ،
تشبه السط الذي يجرس غيطاً^(٢٧) .

وفي اللوحة الثالثة ، يقدم لنا البطلة هبة ، ويرسم صوريتها بعبارة شاعرية بسيطة وأصيلة :

ه لم يكن بين الصبايا في بيوت
مثلها... مثل هبة .
فهى كالثنية في القمص طرية .
وندية...
وشهية...
حارة كانت هبة
وحية
مثلها كوز حليب
في صباغ بارد من شهر طوية !
باتعة...
كانت... كما التنازع ، باتع ،
وكما البرسم باتع ،
وكما الريان باتع^(٢٨) .

وفي لوحتين ، يقدم لنا الكورس ، وهو شخصية جماعية تنوزع بينها جبل الحوار ، وتعلق على الموقف ، مثلاً بمحدث في التراجميديا . وسوف تلعب وهذه الشخصية دوراً مهماً على مستوى الفصل ، في خاتمة المسرحية . أى أن دورها لا يقتصر على القول ، وإنما يتعداه إلى الفعل .

هكذا قدم لنا نجيب سرور ، كما يفعل كل كاتب مسرحى متمرس - قدم الشخصيات والعلاقة التى تربط بينها . وتمثل هذه العلاقة في مشروع زواج ياسين من ابنة عمه هبة ، وكان هذا الزواج قد تقرّر منذ أن كانا طفلين . ويسترجع الكاتب من الماضى بعض المعلومات التى تساعد على فهم الحاضر : كيف أن والد ياسين قد مات في السجن ، لأن «الباشا أمر بذلك ، وأمر الباشا «قدره» ، وكيف

كتب هذا العمل قصد أن يقيم منه بناء مسرحية... هو نفسه لا يسمى عمله مسرحية شعرية... من المقيّد أن تنقّ على أن هذا العمل الشعرى الجميل ليس من المسرحية في شيء ، فالعمل المسرحى ، مهما تعددت أشكاله ، ومهما تنوعت أساليبه... له في نهاية الأمر قواعد وأصول^(٢٩) .

وكان المخرج كرم مطاوع قد نقل النص إلى خشية مسرح الجيب في عام ١٩٦٤ ، حيث تلقى نجاحاً وإقبالاً جماهيرياً ملحوظاً . وهذا ما جعل البعض يؤكد أن الإخراج كان هو البطل الحقيقي للمرض : «إن الذى بهز حقا في المسرح هو المخرج كرم مطاوع الذى جعل من هذه القصيدة عملاً مسرحياً . لقد استطاع بالديكور والحركة على المسرح والإضاءة أن يصوغ لوحات غالية في الجمال والروعة . وأن يرتفع بالنص الشعرى إلى مستوى الانفعال الدرامى^(٣٠) . وأيد نعمان عاشور هذا الرأى عندما قال : «تقدم تجربة جديدة... للشاعر نجيب سرور... في قالب من الدراما الشعرية غير مسبوقة ولا مطروق... ولكنه قالب معقول قد لا يمكن قبوله أولاً أن كرم مطاوع مخرجه عرف كيف يطرح النص لإمكانات الدراما^(٣١) .

وأيد الدكتور محمد مندور إدخال النص في المسرح : «لا خير من إدخال النص القصصى على الدراما الشعبية ، مادام هذا النص قد اكتسب من قوة صياغته ، وقوة أدائه ، ما يستطيع أن يثث الحركة والحياة في نفوس المشاهدين بجسمهم إليه والاستحواذ على انتباههم وإثارة الانفعالات العميقة في فؤادهم^(٣٢) . وعدها النقاش نجاح ياسين وهبة نجاحاً للشعر الحديث في المسرح : «لقد كتب نجيب سرور وحده للشعر الجديد بصنعة الشعرية ياسين وهبة أصعاف ما يمكن أن يكسبه من الدعوة إلى هذا الشعر سنوات وسنوات... لم يولد الشعر الجديد فقط من أجل القصيدة الغنائية . ولكنه ولد ليقتحم بشعرنا الرعى أفقاً واسعة جديدة ، أهمها المسرح... والتصنيف الذى تلقاه هبة وياسين» كل يوم على مسرح الجيب من جملة ربيعة كل البعد عن المعركة بين الجديد والقديم في الشعر... هذا التصنيف هو تأكيد ضمنى عظيم للشعر الجديد^(٣٣) .

ونجاح المرض يجعلنا نفترض أن النص كان يشتمل على جميع العناصر الدرامية التى لا بد منها لإخراج مسرحية ناجحة . وتحليل الجانب الدرامى للنص يؤكد هذه الفرضية .

يتصدر النص «برولوج» ، أى مقدمة ، كما جرت العادة في المساة الإغريقية والمسرح المسمى أحياناً «إذ» قد تفتتح المساة الإغريقية بمحظر يمثل في صورة حوار أو مونولوج . وتقع تلك المقدمة قبل ظهور الجوقة أمام النظرة ، وفيها يحاول الشاعر المأسوى أن يبيى الأذهان ويسبقهم بعض الحظوظ الأساسية في رسم الحوادث والشخصيات^(٣٤) .

ثم يتحدث الكاتب - الراوى عن موضوع المسرحية ، مستخدماً ضمير التكمّل :

«أفص عن بيوت
أفص عن ياسين... عن هبة^(٣٥) .

وهذه هي الشخصيات الثلاث التى تدور حولها الأحداث . ومن الواضح أن فكرة الراوى مأخوذة من المسرح الملحمى الإغريقى

ضباع نصف القدان ، وكيف عوقب ياسين يوماً بالضرب . . . الخ .

بعد هذا التقديم ، «تعمد العقدة» - تلك عقبة - تقف في سبيل إتمام الزواج .

ضيق ذات اليد : «مكرة تفرج يا كريم» . ويعزو الكاتب هذا الـ مل إلى الفهر الذي يمارسه الباشا الإقطاعي ؛ ومن ثم يتوقف الزواج على ما ينتهي إليه الصراع بين الباشا ياسين . ويخلص القارئ - المتفرح بتطور الحدث من خلال وسيلة مسرحية في المقام الأول : الحلم (ولندكر أن أوديب سوفو كليس كانت عرضاً وتحقيقاً لمنزوعة التي تبدأ بها المسألة) - حلم بية ، وحلم ياسين . ويعلم الحلم عن تطورات الحدث . لكنه يبقى على عنصر التشويق ؛ لأنه يحتمل أكثر من تفسير . إلى جانب هذا ، يقدم الحدث في تطوره مشهد حريق يفجر كل ما في بروت من قوة وتضامن ووحدة ، عندما يسارع أهل القرية إلى إطفائه . ويهدد هذا المشهد للحياة ، حيث يشمل أهل بروت النار في فصر الباشا ، بالقوة نفسها وبالتضامن نفسه . ويظل الحدث يتأرجح بين مشاهد الحب ، والحلم ، إلى أن يبلغ ذروته ، عندما يطلب من بية الانتقال إلى القصر لتعمل فيه . ويصبح ياسين حكيماً للموقف الذي يحسم بانتباره المقاومة ورفض طلب القصر . وهنا تلغى المشكلة الفردية الخاصة - قصة الحب - بالمشكلة العامة : حرمان أهل القرية من عائد عملهم ، لأن والباشا أمر بذلك . ويثور ياسين ، ويثور بروت . وتكاد تنجز بانتصار الفلاحين المهضومين ، لكن انقلاباً مفاجئاً في الحافاة يؤدي إلى مقتل ياسين . وهكذا يتحقق حلم بية ، ويتضح أن ياسين وبية عمل دوايم حقاً ، يرغم وصف كاتبه له بأنه «رواية» . فنحن نجد فيه التقديم ، والحبكة والحافاة ، والصراع ، والعقبة . . . الخ . وإذا كان لا بد من إدراج النص تحت اسم معين ، يمكن أن نقول إنه مسرحية ملحمية شامية .

جمع الكاتب في هذا العمل بين القصص الشامية ، ومثله الأغبية الشامية - يا بية وبخبري ع المي قتل ياسين ، والتاريخ القريب : أحداث جرت في قرية من قرى الدلتا ، قبل ثورة ١٩٥٢ ، وشهدت أعنف قمرذ للفلاحين على الإقطاع . ومن هذين المصدرين ، صاغ نجيب سرور عملاً قديم في رؤيته الخاصة عن العلاقة بين القاهر والمقهور ، ومفهومه الخاص للمعداة ، ووجد هذا العمل سبيله إلى خشبة المسرح ، برغم أن موضوعه «تاريخي» .

وبما أن الشعر ؟ لقد عرف الكاتب كيف يوظفه توظيفاً درامياً فعلاً . والشعر هنا مكتوب بالعامية والقصص . وانتقد البعض الخلط بينهما في النص الواحد . يقول خيرى شلى مثلاً إن الكاتب «خالف التوفيق في المزج بين القصصى والعامية» . فالقطع الواحد نراه مكتوباً باللهجتين معاً ، حتى إننى . . . فوجئت بأن لسان يمتزج في القرافة^(٢٨) . لكن الكاتب نفسه كان واعياً بالأسباب التي جعلته يختار هذين المشويين من اللغة ؛ فالقصصى وخصوصاً الأجزاء الوصفية والروائية ، هي من نصيب الراوى ، أما العامية فتصل في الحكم ، والأقوال الماثورة ، والأمثال السائرة ، والموال ، والأغبية الشامية ، وحوار الشخصيات . وإذا كان الصدق يمتزج على الكاتب إجراؤه الحوار على لسان الشخصيات بلغة تتناسب مع وضعها الاجتماعى ، ومطيقاتها ، وثقافتها ، فكيف نلوم نجيب سرور على

استخدامه العامية في الحوار بين أهل بروت ، وهم من الفلاحين ؟ والشعر في «ياسين وبية» مائل في الرموز الإيحائية - الشلال ، المركب ، والحمامة البيضاء في حلم بية ، والظلمة والنور ، واللونين الأبيض والأحمر . . . الخ . وكل منها يلعب دوراً في الحدث :

«شفتنى قال رابية مركب
ماشية بامة في بحر واسع . . .
زى غيط غلة . . . وموجه
هادى . . . هادى . . .
بحر مش شايفاله بر . . .
قال وياه . . . عماله أقذف .
والمراكى . . .
ابن عمى . . .
ماسك الدقة ومتعصب بشال ،
شاله أحمريامه خالص . . .
لونه من لون الطماطم .
جت حمامة بيضا . . . بيضا . . .
زى كشة قطع . . . فوق راسه وحطت . . .
ويا دويو البر لاج . . .
إلا والريح جاية قولى . . .
زى عول مسور يبيخ . . .
تقلب المركب والأقى
نقى بين الموج بأسرخ .
باين عمى . . .
باين عمى . . .
قال وهو . . .
ماشى فوق الموج يضحك !
راح بعيد خالص . . . وفوق راسه الحمامة ،
برضو واقفة . . .
قمت م النوم . . . خائفة لآخر !»^(٢٩) .

فالشعر مائل في الصور التي تتجسم انسجاماً تأساً مع سياق المسرحية ، وجوها ، وشخصياتها : التخلتان المعادل الرمزى للعاشقين ، والفطار الذي يعلن بصغيره عن موعد لقاء ياسين وبية ، والحمام ، صديق بية . . . الخ . ، مائل في الإيقاع الموسيقى للموال والأغبية الشامية واللازمة ، وكل هذه العناصر تؤكد المعنى وتمتص ، وتخلخل في نسج النص ، وتعد جزءاً لا يتجزأ منه ، وتلتاحم تلاهما مضجاً مع عناصره الدرامية .

والشعر هنا في مستوى الموضوع والشخصيات ؛ فهو سهل ، وبسيط ، وعميق ، ومؤثر ، كما أنه يختار أشكالاً مختلفة ، ويحور مختلف ، ويغير دأماً مكان الغاية إن وجدت ، ويختار الكلمة المناسبة ، ولولا كل هذا لما استطاع المخرج أن يقدم عملاً يلفت الأنظار .

في النهاية ، نورد ما قاله صلاح عبد الصبور عندما شل عما أضافه في مجال الشعر في مراحل مختلفة : «اعتقد أننى أضفت . . . بضعة أشياء (. . .) ثالثاً إضافتى في المسرح الشعرى . ولعل هذا هو أهمها جميعاً . ولقد اخترت القالب الكلاسيكى لمسرحى الأولى مسالة

ومن قبلها «الأميرة تنتظر» ، لجأت إلى عالم الأساطير ، لا بمعنى الاستمداد من الأساطير ، بل بمعنى خلق أسطورة جديدة . ولعل عبرت في مسرحيات عن الإيمان العظيم الذي بقى لي نقياً لا تنوبه شائبة ، وهو الإيمان بالكلمة (٣٠) .

«الحلاج» . وكانت تعتمد على فكرة «سقطه البطل» الإغريقية وبعد ذلك تعددت في الاتجاهات . ففي «ليل والمجنون» كان جزء من التجربة لغوياً . وكان السؤال «لا» . في المسرحية هو : كيف نستطيع أن نروض الشعر لأموال الحياة الـ ؟ وفي «بعد أن يموت الملك» .

الهوامش

- (١٥) وإن هذه الصور الشعرية التي يوظفها المؤلف درامياً قبل امتزاج المسرح بالشعر بحيث تنسج دلالات الصورة عن الموقف ، وبحيث يب الموقف الصورة عشوائياً (المرجع السابق ، ص ٥٠)
- (١٦) الأهرام ، ١٩٦٦/١٢/٥ .
- (١٧) فزاد نور ، الثقافة ، ١٩٦٤/١٢/٢٩
- (١٨) منسى يوسف ، الأخبار ، ١٩٦٤/١٢/٢٩
- (١٩) ياسين وبية ، مكتبة مدبولي ، بدون تاريخ ، ص ١٣٥ .
- (٢٠) محمود أبى العالم ، للصور ، ١٩٦٤/١٢/١١
- (٢١) الأخبار ، ١٩٦٤/١٢/٧
- (٢٢) الرسالة ، ١٩٦٥/١/٧
- (٢٣) الجمهورية ، ١٩٦٤/١١/٢٩ .
- (٢٤) إبراهيم حلاوة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، ص ٢٧٩
- (٢٥) ياسين وبية ، ص ٨
- (٢٦) ياسين وبية ، ص ١١
- (٢٧) ياسين وبية ، ص ٢٤
- (٢٨) في المسرح المصرى المعاصر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ص ١١٨ .
- (٢٩) ياسين وبية ، ص ٢٦
- (٣٠) مجرى في الشعر . مجلة فصول ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص ١٨ .

- (١) شكرى عباد ، كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، دار الكتاب العرب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ .
- (٢) مولير ، طرطوف ، الفصل الثالث ، المشهد الثالث .
- (٣) Diderot ، Oeuvres esthétiques ، Éditions Garnier ، 1965 ، I ، 149
- (٤) المرجع السابق ، ص ١٥٣
- (٥) المرجع السابق ، ص ١٥٤ .
- (٦) فيكتور هيجو ، مقدمة كرامويل .
- (٧) Samia Assaad Chabane ، La Dramaturgie de Victor Hugo ، Paris, Nizet, 1970.
- (٨) M. Macierlinck ، Treasures des Humbles ، Paris , Mercure de (٨) France , 1896 , "Le tragique quotidien" .
- (٩) ميتريك ، بيليس وميلزاند ، الفصل الثالث ، المشهد الثامن
- (١٠) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب ، ١٩٧١ ، ص ١٥١
- (١١) الأديب العربى المعاصر في مصر ، دار المعارف ، ١٩٧٩ ، الطبعة السابعة ، ص ٧٩ .
- (١٢) المرجع السابق ، ص ٨٠ .
- (١٣) المرجع السابق ، ص ٨١ - ٨٢ .
- (١٤) دراسات في المسرح والشعر ، القاهرة ، مكتبة عرب ، ١٩٨٥ ، ص ٨٢ - ٨١

الهيئة المصرية العامة للكتاب

في مكتباتها



- بالقاهرة
- ٣٦ شارع شريفت . ٧٥٩٦١٢
 - ١٩ شارع ٢٦ يوليو : ٧٤٨٤٣١
 - ٥ ميدان عراقى . ٧٤٠٠٧٥
 - ٢٢ شارع الجمهورية . ٩١٤٢٢٣
 - ١٣ شارع البندقيات . ٥٤٦٧٧٥
 - الباب الأخضر بالحسين . ٩١٣٤٤٧

- والمحافظات
- دمرور شارع عبد السلام : ٦٢٠٥
 - طنطا - ميدان الساعة : ٢٥٩٤
 - الحلة الكبرى - ميدان المظلات : ٤٢٧٧
 - المنصورة - شارع القورمات : ٣٧١٩
 - الجيزة - ١ ميدان الجزيرة : ٧٢١٣٩١
 - المنيا - شارع ابن عسبت : ٤٤٥٤
 - أسيوط - شارع الجمهورية : ٢٠٣٢
 - أسوان - السوق السياحى : ٢٩٣٠

الإسكندرية : ٤٩ شارع سعد زغلول تليفون : ٢٢٩٢٥

المركز الدولى للكتاب

٣٠ شارع ٢٦ يوليو بالقاهرة ت : ٧٤٧٥٤٨



الوافع الأدبي

● تجربة نقدية

— « الأرض » و « زينب »

● مراجعات :

— أنظمة العلامات في

اللغة والأدب والثقافة .

(مدخل إلى السيميوطيقا)

— المصطلح اللساني وتحديث

المروض العربي

● متابعات :

— البطل والرواية

الإبداع الأدبي في « الجنون »

● عرض كتاب :

— ألف ليلة وليلة .

في ضوء النقد الفرنسي المعاصر

● رسائل جامعية

— التحليل البنائي للفصيدة الجاهلية

دراسة تطبيقية

— المنهج الأسطوري في

تفسير الشعر الجاهل

— الرواية المصرية وصورة المرأة

(١٨٨٨ - ١٩٨٥)

● كشاف المجلد السادس

(الأرض) و (زينب) ثلاث مقاربات لـ (الناص والتخطي)

الحبيب الداعم رجب

لهيد منجى : ١ - عملان روائيين مختلفان^(١) كتابة وشروط : فانك هما (زينب) للدكتور محمد حسين هيكل ، و (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي . (زينب)^(٢) تنبض من مناجى ما قبل (ثورة الزخايل) ، و (الأرض) تستمد مصلحتها من ثلاثيات هذا القرن^(٣) ، برغم أنها لم تكتب إلا بعد « الثورة »^(٤) .

إن المسافة بين التاريخين تولد عبرها مسافات نوعية جديدة في ثلاثيات متجانسة : كاتب / واقع / واقع ، كاتب / واقع / واقع ، كاتب / واقع / واقع . الخ . الخ . الخ .

٢ - وإذا كان حامل التأثير والتأثر - بخاصة في الأدب - يفتقر على الحدود الإقليمية للثقافة القومية ويشكل مبحثاً من مباحث الأدب المقارن ، فالفقارون لم يتفقوا بعد على توحيد خطتهم^(٥) ؛ بل إن الأدب المقارن لازال يؤسس بأنه « فقرة من الأدب وليس في الأدب » : فمن أين يستمد حديثنا (شبه المقارن) مشروعته ؟ أليس تخصيص حديث موحّد للأدبين المذكورين مثاراً لأسئلة لا تنتهي إلا لتبدأ ؟!

٣ - نترك جيداً أنه لا يميز الحديث عن أدب مقارن - عند المدرستين الفرنسية والأمريكية - إلا في حالة وجود عاملين متباينين على مستوى اللغة والانتباه . لكننا الآن بصدد إنجازين كلاميين للغة واحدة (مع الإلحاح على التمييز السوسيري بين اللغة والكلام) ، ويقفان على أرض - لم نقل أرضية - واحدة . وربما قد يكون هذا التماثل شخياً ليشملها تناولنا في سياق واحد ، ثم أليس الاختلاف بينهما - ولو على مستوى زمن الكتابة - مبرراً كافياً لخل هذا الحديث ؟!

٤ - إن حديثنا وهو يتوق إلى أن يكون نصياً في منطلقه (مرحلة الفهم) لن يجسر اتجاهاً إن بدا أحياناً حديثاً عن النص (مرحلة التفسير)^(٦) ، فالتنص لا يثبت في فراغ ، و « الأشياء تسبق الألفاظ ، وتبقى الألفاظ في المؤخرة كالأكاذيب »^(٧) ، حتى لو اعتبرناه - أي النص - تشكيلاً لغوياً صرفاً لا يجيل على مرجع خارجي وإنما على ذاته ؛ فاللغة ظاهرة اجتماعية من قبل ومن بعد ، ولا وجود للغة خارج المجتمع !

لن تكون محاولتنا - إزاء النصين الروائيين موضوعي الدراسة - سوى جزئية ترمى من خلالها إلى رصد ما يؤخذ / يميز النصين من عناصر « مهيمنة » ، وتسعى إلى تجلية القطيعة والاستمرار ؛ الاتصال والاتصال عبر مفهومين تقديمين إجرائيين هما : الناص والتخطي .

٥ - ويرغم أن الأستاذ عبد الله الحروي يرى أن « وضوح المفاهيم المستعملة لا توصل [كذا] بالضرورة إلى إدراك الواقع لكنها على الأقل تخفف الباحث من التسلاطات الزائفة »^(٨) ، فإنه غدا من التقليد المنهجي ، بل ومن اللازب ، أن يكشف الدارس عن أدواته ويدقق - قدر الإمكان - في مصطلحاته ، التي يفرض عليها التبدول ازدياحات نقل أو تكرر كلما انتقلت من حقل معرفي إلى آخر ؛ إن لم يكن ذلك داخل الحقل الواحد نفسه . ذلك أن الدارس قد ينبت منها - في حالات - ما يندم غرضه ، مضيقاً إليها أو ناقصاً منها حولات لم يتواضع عليها واضعها . وقد يكون هذا شأننا مع الناص والتخطي .

أ - حد التناسق :

مفرد التوميس اللغوية^(٩) للغة (ن . ص . ص) مساحة تغطى عموداً من أعمدها . فالنص : الكلام المنصوص . الجمع نصوص . والنص من كل شيء : متناه . النص من الكلام ما لا يحتمل إلا معنى واحداً أو لا يحتمل التأويل . تناس القوم أى ازدحموا . . الخ . ودون أن نحدد جهودنا في حقريات المعالج لتجديد ماهية « النصية » لغوياً ، ومن ثم بوصفها قيمة سوسيو- ثقافية^(١٠) من خلال البحوث الحديثة المختلفة ، فإننا سنركز على تداخل (ازدحام !) النصوص أو التناسق Intertextualité .

ففي معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة^(١١) نجد هذه التعريفات :

- ١ - يعد (التناسق) - عند (كريستيفا) - أحد مميزات النص الأساسية ، التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها .
- ٢ - ويرى (سولير) ، (التناسق) ، في كل نص يتموضع في ملفني نصوص كثيرة ، بحيث يعد قراءة جديدة/ تشديدا/ تكثيفا .
- ٣ - ويكون (التناسق) - طبقات جيولوجية كتابية - تتم عبر إعادة استيعاب غير عمدة - لمواد النص - بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأقدم على أنها تحولات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى داخل تكوين أبديولوجي شامل .
- ٤ - ويظهر التناسق مقترناً بالتحليلات التحولية عند (كريستيفا) في (النص الروائي) .
- ٥ - ويرى (فوكو) ، أنه « لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر ، ولا وجود لما يتولد من ذاته : بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ، ومن توزيع الوظائف والأدوار » .
- ٦ - أما (بارت) ، فيخلص إلى « لا نهائية » (التناسق) هي قانون هذا الأخير .

وإذا كان الفضل في تجديد مصطلح (التناسق) يرجع إلى جوليا كريستيفا Julia Kristeva في كتابها السيميوطيقا كذا المصادر فإن دار سوي Seuil في سنة ١٩٩٦ ، فإن جهوداً كبرى قد بذلها دارسون آخرون . لم يذكرهم معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة - نذكر منهم ميخائيل ريفاتير M. Riffaterre وجاك ديريدا J. Derrida ، وجيرار جيتي Gerard Genette . وهذا الأخير هو الذي سعى إلى رصد مجموعة من أنواع (التناسق) تبدأ بالأكثر ملموسة لتنتهي بالأكثر تجريداً . بمعنى أن هذه المجموعات الخمس من (التناسق) التي حددها (جيتي)^(١٢) ، تشمل تعريف (كريستيفا) البسيط لـ (التناسق) بوصفه - حضوراً صريحاً لنص أدم داخل نص آخر^(١٣) ، كما تشمل تعريفات أخرى كمفهوم (الحوارية) Dialogisme الباختيين - نسبة إلى ميخائيل باختين - ، والقصص العربية ك (المعارضة والمعارضة الساخرة والسرقة والمناقضة)^(١٤) ، وكذا (الاقتباس والاقتفاء والاحتياك والتشيل والتلفظ المعنى مع المعنى ، والتلميح والمعنون والتوليد)^(١٥) . الخ . إن الفروقات بين النقاد في استعمال (التناسق) ، وإن كانت معرقة لحصر حدود هذا المصطلح ، فإنها من جهة ثانية تكشف عن عمقه الثرى وبجالاته التداولية الأوسع .

ونحن لن نذهب بالمفهوم إلى أقصاه - كما فعل فوكو - فنفترض التناسق في كل تعبير^(١٦) . كما لن نقف عند تصور (سولير) وإنما سندفع بالمفهوم إلى « متطوع » آخر ، حيث (التناسق) فيه لا يشمل النصوص التي تتماثل/ تتقاطع في نقط معينة فحسب ، وإنما يشمل أيضاً تلك التي تتفارق/ تتناقص مع غيرها ، لتدخل إلى أن (التناسق) هو (المجال النصوصي) الذي يتحرك ضمنه نص ما ؛ فالنص مثلاً لا يتناسق مع نص آخر مماثله فحسب ، بل يتناسق - كذلك - عبر عملية ضدية مع اللول ؛ فاللؤلؤ أقصى حدود النهار . ولعل جماعة نيل كيل Telquel^(١٧) - عبر سياق لا يختلف عن سياقنا - قد أحسنت التعبير وهي تضع (النص الأقصى) بوصفه دلالة على رياء النص الأدبي على حدود ليس من السهل إدراكها ؛ فـ « النص يشبه نجماً تحيط به النجوم من كل جانب ، ولا يمكن فهم تاريخه وحركته ولغائه إلا بربطه مع حركة الفلك الككل . والنص المنزول أسطورة وجبرية لا يقدم عليها إلا المجال الغني ذو البعد الواحد . ذلك أنه عالم مشاكبات متقاطع متواصل متبادل متلف متناظر ؛ ومن ثم لا يستطيع خط واحد مسلط على ورقة جامدة أن يفهم حركته وعبريته » . و « النص جزء من كل ، وليس جزءاً لا يتجزأ يدرس بمفرده ، ولو افتراضاً . إنه حي لا ماضٍ وحاضر ومستقبل ؛ إنه تاريخ حيوى ؛ لأنه تابع من تاريخ الإنسان ، لذا فهو يحرك (بكسر الراء وتشديدها) ومتحرك ، ويسير دائماً في خدمة مسارات »^(١٨) . لذا فإن (زينب) مستشكلة - عندنا - واحداً من خطوط نسج (الأرض) ، و (الأرض) تمثل المجال الأقصى والامتداد المستحيل لـ (زينب) !

ب - حد التخطي :

(تخطي / تخطي / تخطي / تخطي / تخطي) تخطي إلى كذا ، أى جاوزه وسبقه . و (التخطي) Aufhebung^(١٩) عند هيجل هو مجازة الشيء بعد تخطيه ؛ حلفه مع الإبقاء عليه . و « قراءة الاجترار ، حين تعجز عن استيعاب النص الغائب أو معارضة ، أى حين تلتقي إمكانية نفى جزئي أو كلى له ؛ على حسب تعريف كريستيفا Kristeva ، تكتفى بالنص الغائب بوصفه استهلاكاً ؛ وتلك هي علاقة المعجز والقصور ، لا علاقة الفعل والتخطي »^(٢٠) .

والكتابة قراءة تتم عبر الوجود والنفى والصوره بوصفها مفولات منطقية هيجلية . فبدلاً من أن يتقدم الفكر إلى الفوارق بين الأشياء يسعى إلى الهوية بينها ؛ أى أنه يسعى إلى ضم الجديد إلى الخط معروف سلفاً . غير أن هذا السعى إلى الهوية بينها يقتضى القرائن وجود تنوع ؛ أى وجود أشياء هي [هي] نفسها ، وإلا استحال الجمع بينها في هوية ، ويقضى أيضاً ألا تكون هذه الأشياء الشيء نفسه^(٢١) .

إن مفهوم (التخطي) - كما نزيد على الأقل - يقتضى فهماً ومثلاً أكيدتين ، ثم مجازة وتوقيفاً . وعلى الرغم من كونها - منهجية - مضطرين إلى الفصل بين (التناسق) بوصفه مصطلحاً راجع إلى الدراسات النقدية الأدبية ، و (التخطي) بوصفه حداً من الحدود الديالكتيكية في المنظومة الهيجلية ، فإننا نلج في هذه الدراسة على حد (التناسق - التخطي) مصطلحاً واحداً لا يميل من النص الأول (زينب) نموذجاً للمحاكاة وصورة نموذجاً ، في حين يميل من النص الثاني (الأرض) إبداعاً مجازياً .

« وفي حوضي التربة من قريتي - حيث تنزع الحكومة الأرض - كانت الحقول مجتمعة بمساحات واسعة يضيء من القطر ، وعلى حوض الجسر تمتد السهات بلا نهاية فوق خضرة متموجة من حقول الذرة ، تتراقص ذواتها الشقراء . وكان النساء في قريتي يجمعن الجرار ، كنساء القرية التي عاشت فيها « زينب » ، وكانت هن أيضاً نهود .

« ومن يبين كانت وصيفة ضاحكة ريانة مفعمة يضيء ثير الحبال .. أكثر مما كانت « زينب » في الكتاب الذي قرأته ! ولكن وصيفة كانت شاحبة بعض الشيء .. كان شيء ما يجيب بعض الدم على وجنتيها ، ويلقى على فتنة وجهها لوناً من الذبول ، ويجيب كنوز جسدها الأثوري ، وانطلاق نفسها مع الحياة ..

« على أن قرية « زينب » لم تعرف طعم الكرابيج ، كما عرفت قريتي . ولم تلق قرية « زينب » اضطراب مواعيد الري ، ولم تجرب بول الحبل يصب في الأفواه .

« ولم تعرف قرية « زينب » زهو النصر وهي تتحدى الفضاء والإنجليز والعمدة ، وتتسمر لبعض الوقت .

« و « زينب » التي لم تكن أبداً على الرغم من كل شيء جملة كوصيفة .. لم تلعب إلى قاعة الطمحين ذات يوم لتعود إلى أمها باكية .. كما صنعت وصيفة عندما رأيتها لأول مرة ، بعد أن انقطعت من رؤيتها طوال شهور الصيف ! « الأرض ص من ص ٢٦٥ - ٢٦٦ .

هذا النص يمثل عندنا (هيئة تجريبية) من (هيئة صابطة)^(٢٦) للقبض على (التناص - تخلي) كما رسمنا حدوده سلفاً .

وللمحد من تدفقه^(٢٧) نرى منهجةً بيانهات وتبويبها قبل تفرينها :

أ - الثوابت المشتركة

بين الروايين من خلال النص المذكور أعلاه :

من الثوابت المشتركة بين (الأرض) و (زينب) نجد :

القرية - الفلاحون - الحكومة - الأطفال - الرجال والنساء - فتاة جملة () . إلا أن هذه الثوابت لا تشكل سوى ملامح الإطار الكمية ؛ لذا سنترجح الإطار (الشكل) التالي بوصفه خطوة أولى نحو تحديد التماثل والتباين في الروايين :

(١) التماثل :

الثوابت	« زينب »	« الأرض »
١ - الطبيعة	جملة	جملة
٢ - علاقات النساء	ملء الحمار من التربة	ملء الحمار من التربة
٣ - فتاة (جملة)	زينب	وصيفة

إشارة أخيرة ، نملأها في هذا الدخول المتجني ، هي أننا لا نجهل مسأولة نقل المصطلحات ، وجعل النص (الروايين) مبرراً للمصطلح والسطور أسرى المنهج . إن هذا هو النص وما يثيره من إشكاليات ، ليس (التناص - التخلي) سوى جزء منها .

المقاربة الأولى :

« التناص - التخلي » من الداخل (زينب) بوصفه نصاً غالباً - حاضراً في (الأرض)

قراءة (الأرض) تستحضر نصوصاً روائية أخرى كـ (فونتمارا Fontamara) للإيطالي ميلون^(٢٨) ، و (الأرض) للفرنسي إميل زولا ، وربما كتابات لم يتسن لنا الاطلاع عليها . إلا أن هذا الاستدعاء / التناص منها بولغ في أهميته وصدائيته قد يبقى من باب التوارد البشري أو الواقعي الذي غالباً ما يكون عنفياً لدى الكاتب ، واستغنياً لدى القارئ^(٢٩) . أما (زينب) ، فتبرز في (الأرض) نصاً يتقاطع / يتناص في قصيدة مليحة ، لا عبر تضمين ، وإنما من خلال إشارة عارية ومؤكدة تشغل ما يغطي صفحة كاملة من الحجم الكبير .

فلذا كانت جملة « كنت أسترجع دائماً كتاب (الأيام) ، و (إبراهيم الكاتب) و (زينب) » (ص ٢٦٥) تضع داخل نص (الأرض) نصوص : طه حسين وإبراهيم عبد القادر المازني وعبد حسين هيكل على مستوى واحد من الحضور ، فإن الجملة التالية تمنح (لالأيام) حضوراً أكثر من غيرها (وكنت أرى في قريتي أطفالاً عديدين أكل الذباب عيونهم كالقزيرة التي عاشت فيها صاحب الأيام) ص ٢٦٥ . (الأقواس من عندنا) . وفي الجلسل الموالية سنستعرض (زينب) ، في حين نرى (الأيام) و (إبراهيم الكاتب) تغوران كما تغور (الأرض) لزولا ، و (فونتمارا) لسيلون و ... - نجد أنفسنا مباشرة مع نص « زينب - يؤكد حضوره على « جسد » رواية (الأرض) . لتنتسب إذن إلى حضور النص داخل النص : (زينب) داخل (الأرض) :

« وقتئذ لو أن قريتي كانت هي الأخرى بلامتاب ، كالقرية التي عاشت فيها « زينب » ، الفلاحون فيها لا يتشاجرون على الماء ، والحكومة لا تحرمهم من الري ، ولا تحاول أن تنزع منهم الأرض ، أو ترسل إليهم رجلاً يملأ صفراف يضرهم بالكراياج ؛ والأطفال فيها لا يأكلون الطين ولا يحط الذباب على عيونهم المحلوة !

« وقتئذ لو أن قريتي هي الأخرى كقرية « زينب » ، لا يتزل فيها من الرجال والنساء بعد البول دم وصيد ، ولا يذم أهلها المرض المقاهي . في جنوم ؛ فيتلوى الإنسان منهم لحظة ، ويطلق صرخات يائسة فاجعة من حدة الألم ثم يسكت ... يسكت إلى الأبد !

« كانت قريتي هي الأخرى جملة كقرية « زينب » ، وأشجار الجميز والتوت تمتد على جسرها وتلقى ظلهاها المشابكة على ماء النهر .

« وكان البئر في الظهر يبيلو تحت أشعة الشمس كصفحة من قفص ، وفي الأسفل يبيلو من ذهب ، وفي الليل كان غلجلاً ثقلاً يتسكع في طريقه إلى المجهول كاخيلة في قريتي !

(٢) المتغيرات بين الروائيين في إطار التوابت :

١ - ٣ - الحكوة/السلطة :
(يتغير الحكم ولا تتغير السلطة !)

تتلخص السلطة في « زنب » في مجموعة لا متجانسة في الظاهر ، وتلتقي في الباطن : « صار الناس ما بين أسف لحادث حدث ، أو متالم من ظلم الحكومة وتصرفها قصدا ، أو ضاحك بين أسنانه إن قرى أمامه تصريح وزير (. . .) أو متبهج سناط لما ارتكبه بعض المواطنين الإنجليز من المخالفات . . . » (زنب ص ١٦٧) .

وأياضا تتعدى السلطة الأجهزة (القمعية) إلى أجهزة (إيديولوجية) - بالمفهوم الأنطوسيرى - فيحتل « الشيخ سمود » مكانة مرموقة تحول له استغلال الناس باسم السماء ! : « جاء إلى القرية الشيخ سمود أحد أشرف اللبيرة ومن مشايخ الطرق الملعودين فيها . وجاء وفي انتظاره أبنائه الكثيرون . وكلهم فرح بمجيء عمه منتظر أن يقبل يده الطاهرة » وإن كان متوجسا عيفة أن يكشفه هذا الولد الصالح القرب إلى ربه . (زنب ص ٢٥٦) . ومن هنا غدت سلطة (الله الأرض) كقدر سماوى : « ينتظرون قضاء الله وقضاء الحكومة في أرواقهم وفي عيشهم » . (زنب ص ١٦٩) . إنه يقين رصنته العادة في الشعور والاشمور : « في تلك الساعة تصورت نفسها وهي ترفض ، ورأسها في السماء . ويد الله ويد الحكومة فوق قوة هؤلاء المتحكمين » . (زنب ص ٦٩) . إن الحكومة - (لو) في قرية « زنب » - لا تتكلم سوى لغة الكرياج والتشدد في الغرالب . (زنب ص ١٧٠) .

إن يؤس الفلاحين ، إذن ، مردود إلى عمارسات السلطة بكل تجلياتها . فما موقفهم منها ؟ لقد أروصنا أنه موقوف عادة ؛ عادة سيئة ؛ عادة خضوع . ومن الخطأ حساب خضوع الفلاحين أنفاعة كليا لشعلة التمرد ؛ بل إنهم في جلساتهم الحميمية يترشون من أنفسهم بانتقاد (الحكومة) : « وأتصور على الآخرين من سياسى البلد باللامنة ، وتدرجوا إلى الحكم عليهم بأنهم خطئون ، ثم حكموا عليهم بالجنون » . (زنب ص ٣٤١) .

١ - ٤ - الأطفال :

حضور الأطفال في « زنب » حضور ذكرى ؛ ذكرى كبار . ولا ملمح لطف لمعين سوى صفته بما هو يختلف عن كل الأبناء ؛ لم تقدر على القول بأن تركه الحرية لأولاده . . . (زنب ص ٢٥) . إنهم أرقام في سجل عد أفراد الأسرة : « قد بقى لي يوم مائة اثنا عشر ولدا من ذكور وإناث . ولهذا كانوا يتقاتلون في السن ما بين خمسين سنة لأكثرهم وثلاث لطفيل لا يزال في حضن أمه الشابة » : (زنب ص ٢٤) .

١ - ٥ - الناس والمرض :

« في هاته القرى المصرية حيث الهواء الملوث والشمس الدائمة والحياة المأداة قل أن يتصور إنسان مرضا كالمس . وغاية ما يصل إليه خيالهم أن يسبوا المصاب به سمودا من غير عينة أو ناله برد أو نحو ذلك » . (زنب ص ٣٤) . فإذا كان هذا تصور الناس من المرض فالواقع عكس ذلك . إن المرض القاتع في هؤلاء الكناحيين ينتظر الفتك بهم . وكانت « زنب » بداية هذا الفتك : « ولم تصل غرضتها حتى عاودها السعال عملا صليدا ودما » (زنب ص ٢٣٤) .

التوابت	المتغيرات
« زنب »	« الأرض »
٤ - القرية	فدت متابع/متفرقة
٥ - الفلاحون	لا يتشاركون على الله
٦ - الحكومة	لا تحرم الفلاحين من الرى لا تترع منهم أرعهم ترع منهم أرعهم ترسل إليهم رجلا لا ياكلون الطون
٧ - الأطفال	لا يحط القديس على حوهم الحبيبة
٨ - الرجال والنساء	لا يزل منهم دم وصعيد لا يترعهم مرض مخفى
	يحط القديس على حوهم يزل منهم دم وصعيد يترعهم مرض مخفى

إذا كانت الحانة الصغيرة رقم (١) تكشف التماثل بين الراويين الروائيين - على مستوى الظاهر - فإن الحانة (رقم ٢) تبين عن الاختلاف الجوهرى بينهما حضورا وغيابا ، إيجابا وسلبا . والسؤال الذى يقفز إلى الذهن هو : هل كان هذا (النص البؤرى) (٣٧) غلصا لروح الروائيين في اختزاله لسيا ؟ يفترض الجواب عن ذلك تفحص الروائيين انطلاقا مما حدثناه من توابت ، ومن ثم مقارنة الحصيلتين (أى ما منهصل عليه ونحن نتبع كل رواية على حدة لتحديد سمات التوابت المشتركة بينهما وبين الرواية الأخرى) ، هذا من جهة ، ومقارنة ذلك بما أسماه المستوى الظاهر لـ (النص البؤرى) من جهة أخرى .

١ - زنب - هيكل .

١ - ١ القرية : تتحدد القرية في « زنب » بوصفها محيطا مركزا ؛ هامشا تظل ، ونكرة تبقى ، حتى وهي تبدو متغمة بالوصف ؛ إنها (مناظر وأخلاى ريفية) (٣٨) . بعبارة واحدة ؛ إنها مصر (خارج القاهرة) (٣٩) .

١ - ٢ الفلاحون : علاقة الفلاحين ببعضهم نموذجية ، مليئة بالمودة والحب ؛ ولكنها في المقابل بيئة شقية يرغم أنهم لا يعملون وعيا - ولو فطريا - يؤهلهم لإدراك ظروفهم : « ولكنهم ما كانوا ليجسوا بذلك أو ليألموا له ، وقد تعودوا كبا تعودوا أبائهم من قبلهم ، تعودوا من يوم مولدهم فانقلت إليهم بالوراثة وبالوسط . وتعودوا ذلك الرق الدائم ينتجون لسلطانهم من غير شكوى ومن غير أن يدخل إلى نفوسهم قلقا » . (زنب ص ٩٢) . إن الفلاحين اعتادوا (صحرة سيزيف) السرمدية . (وما كان لأحد من العمال) المقصود بالعمال أولئك المستأجرين في حقول الفلاحة [أن يشكوخ الشمس لو لطي القيط . هم يسرون دائما يخطي ثابئة وأقدام قوية . لم اليوم من الصبر والاحتمال ما كان لأجدادهم في العصور الفاتنة : ذلك الجلد الذى يبتدى مع القلم ويسرى في الزمان من فلاح فرعون إلى فلاح اليوم ، الذى يجرود في هذه الطائفة المتعبة بشء من المساعدة في الحياة ، ويعملها أمام تلك اللابائية من الفقر تحتمل مضى الأيام وعل وجهها الناشف ابتسامة القانع » : (زنب ص ص ٣٠ - ٣١) .

١ - ٦ الطبيعة :

إنها مشهد (كارت بوسطالي) يتحدى صفته بما هو واقع إلى (ميتا واقع) يعمل من الصعب تلمس خصوصياته : مشهد ، لحظة شمسية ... الخ : « فإن أنت تابعت سيرك (...) رأيت في البحر اللحي من شعاع حائر في السهال الأطفال والفتيات وقد انتثروا قبضوا بشمالهم على سيقان القمع الثابت بعض فوق بعض كأنه نشوان طرب بتلك العوامل الكثيرة التي تبت إلى قلب المحزون ما يستخفه ويستوهيه » . (زنب ص ٧٠) .

إنه من الصعب حصر الطبيعة في « زنب » بوصفها فضاء (زمكانيا) له حضوره خارج الذات . إنها طبيعة (رومانية) : « بعد أن حله الهواء على موجاته ونادى به الليل الصلصت في كل الأنحاء والغمر قد انحدر إلى المنحني ينظر إليها نظرة الصب قد تاله الشجوب فهو ذاهل في تشوته . وأحاطت بذلك غيطان القطن الأخضر مازال طفلاً . (زنب ص ٧١) .

١ - ٧ . عادات النساء :

النساء في « زنب » جزء - حريم - من مشهد زنب : لاشيء ينتظرهن هذا الإنجاب والنسل والطبخ : « ألم تزوج غيرها من قبل راضية أو غاضبة حتى إذا انقضت أيام الصفرته والحلاف مع زوجها اتفقا وصارا أحلى من العسل (...) » وقام كل منها بدوره في الحلية ، يشتغل هو في الغيط يبارح وتعمل هي ما من شأنه أن يعمل في الدار ، وترضع الأولاد متى كان لها الولاد ، وتذهب له بغفوره كل حار وتملونه في عمله (...) وتتصرم هكذا الأيام والشهور والسنوات وينتفضي العمر » . (زنب ص ٦٧) .

ولا شيء يقتل الزمن عندهن غير الشريرة . « فقصوا زمينهم في معروف القول ثم قاموا والسيدات أسفت على الساعات المثلثة . » (زنب ص ٢٠٩)

١ - ٨ . زنب :

إنها أكثر من فتاة ، وجمالها لا يوجد إلا في الخيال : « وقد أبدعت الطبيعة في زنب وأعطينا بذلك تاجاً ... » . (زنب ص ١٨) . وهي بذلك تجاوز الجسالم المألوف : « فكان إذا نظر لميونا النجل رأى كأنها تشف عن عالم ملوه بالحب والرغبة ، وإذا بصريا وهي تسير بخطاها الثابتة نمت له ثوبا من جسمها الخصب ... الخ » .

٢ - الأرض - المشرقاوي :

١ - القرية :

هي بدورها مثل الملمش ، في مقابل القلعة للملثة للمركز . وتتلمص في مذودة الفقراء على « صراع لا يبدأ من أجل القوت » . (الأرض ص ٣) .

٢ - الفلاحون :

عكس ما رأيناه في « زنب » . تصنف علاقة الفلاحين في « الأرض » بالشراسة مع بعضهم : « كان من الممكن أن يصنع كل واحد بجسد أخيه أي شيء . أن يقتل به إلى أعماق الماء ... أن يقطع منه ... وحتى أن يأكله » . (الأرض ص ١٣٠) . إنه الصراع العنيف والمجنون يتاجع بين الفلاحين . إلا أنه يبنى التسيه

٢ - ٣ الحكومة والسلطة :

إنها القمع المسلط على البسطاء : « وكان المأمور ينقل بعصره بين الرجال الذين يتكلمون وأيديهم تتحسس أجسادهم الممزقة من لدغ السياط ... وكظم غيطه ، وقال يلهو ، إن الفلاحين الثلاثة الذين تكلموا هم خير لا تفهم ، وسيربطهم طول النهار في اسطبل الخيل » . (الأرض ص ٢٠٥) . فالحكومة في « الأرض » تبيع العنف لتكميم أفواه الناس ، « وتلف أراضي خصومها وتخرب متاجرهم ، وقد تمتعت للماء بالقمع عن مساحات كبيرة من الأرض ، وأطلقت رجال البوليس يطبقون الفلاحين هنا وهناك » . (الأرض ص ٢٢٥) . لكن فسادا - يرغم قسوة السلطة إزاعمهم بتدويلها لا بالسخط المتكتم وإنما بالقول والفعل - « يدقوا حديد الزراعة ؟ بقي جابين حديد الزراعة ؟! هي الحكاية خلاص ؟ ياخذوا منا الأرض عشان يعملوا زراعية للبشا ! سلامات يا باشا ! وأمان التي يا شيخ لارهم لك في الثرة ، وحية التي لارهم زرع بصل .. يا عدلوا منا الأرض إزي ؟ » . (الأرض ص ٢١٨) .

ويرغم لتكافؤ القوى بين الفلاحين والسلطة فإن القرية (تنصر لجيش الوقت) . وقد أسهم في هذا (الانتصار) الرجال والنساء على السواء : « وبدأ النساء يجعن الطوب من على الأرض ويقذفن بها الحفراء » . (الأرض ص ١٩٢) .

٢ - ٤ الأطفال :

إن أطفال القرية في رواية « الأرض » (أكثر صغرة وهزالاً) : « يتشبسون في الحقول عن الطعام » (الأرض ص ٣) . مرضى الميون : « كانت بقرته تدور في الساقية وإلى جوارها غلام يدحك عينه » . (الأرض ص ١٢٥) . إنهم كالكباز - دائما - ملتحمون بالأرض والتراب « كنا (...) نستحم في ترعة صغيرة إلى جوار دور القرية ، وكنا نحن الصغار من أولاد وبنات نمرغ أجسادنا على التراب ، ونكسو وجوهنا وروؤسنا بالطين ، لتصبح شكل المغاريت .. ثم نغفر إلى التربة الصغيرة ، ونطس في الماء الثقيل بالطين ، وربعنا نخلط بصباح الأوز والبط ... » . (الأرض ص ٥) .

٢ - ٥ الناس والمرضى :

إن مرض فلاح « الأرض » مُمَيَّز السلطة . ويؤسهم تولده الفاقة والموز : بل يؤس الأرض تنزعها عنهم الحكومة لتسلها للبشا : « البشا .. بشا ... ورواده وحوله في عاصمة الإقليم

رجال يكمون بالسجن ، ويضعون الناس في حبس المركز ليشربوا بول الخيل . . . (الأرض ص ٢٧) .

إن السلطة هي ميكروب المرض الذي يلهم الناس في الأرض ، فيصنقون الدم وينزل منهم - رجالاً ونساء - بعد البول دم وصديد . . . فـه يتولى الإنسان منهم لحظة ، ويطلق صرخات يائسة فاجعة من حدة الألم . . ثم يسكت . . يسكت إلى الأبد . . ! . (الأرض ص ٢٦٦) .

٢ - ٦ الطبيعة :

هي أيضاً جيلة ، حزينة ، وباعثة على الشفقة والألم : وكانت أشعة النهار تنصفر ، والريح الغاترة تسرى فيها أول رعشات الخريف . . والغربان السوداء تهوم في الفضاء فوق الحقول ! . (الأرض ص ٢٤٥) .

إنها طبيعة تجل على جمال مرجعي - واقعي . فالأرض مجال عمل وعرق لا أرض سياحة كما رأينا في « زينب » ؛ أرض تقاوم من أجل البقاء . الطبيعة / الأرض ؛ رمز للوجود ؛ (خضرة) ماتت ولم يعأ بها لأنها لا أرض لها !

٢ - ٧ عادات النساء :

إنهن كنساء « زينب » يلعبن إلى الترة لآله جوارهن : « وأقبل بعض النساء ليملان بالقرب منا » . (الأرض ص ٦) : « كن عائدات من البئر ، وقد مالت الجرار المليئة على رؤوسهن في اتساق واحد . . . » . (الأرض ص ١٥) . إلا أنهن - كنساء رأينا - لم يكن بالإضافة إلى ذلك « شجاعات ومواقف تجاه السلطة » .

٢ - ٨ وصيفة :

« لم تكن باهرة الحسن ، ولكن وجهها كان يفيض بصفرة جميلة تختلج في يبايض كاللبن الحليب ، وتكسو احمرار خديها بشحوب فاتن : وكان شعرها الأسود الكثيف المسترسل على كتفيها من تحت التندل الأحمر ، وكان فيها الواسع الغليظ الشفتين ، وأنفها الصغير المكور ، وذقنها العريضة المرتفعة في كبرياء . . وكان صدرها المقيم البارز . . كان كل هذا . . ونحمرها الشائقة . . يجعل لها بين العتيات سحراً خاصاً » . (الأرض ص ١٦) .

إنها برغم كل شيء جد عادية ، ومكانتها لا تتخطاه « زينب » - من مفاتيح الجسدية ، وإنما من سلوكها ومواقفها .

لنفسح المجال - الآن - للسؤال الذي طرحناه سابقاً :

— هل كان (النص البؤري) - العينة - مخلصاً لأرواح الروائيين في اختزاله لها ؟

لا شك أن بين ما جاء في هذا النص وما جاء في الروائيين بوناً شامعاً . فهناك / ودائع النص البؤري / إضافات وتروءات ، كما أن هناك حذفاً . قد يكون ذلك من شروط الاختزال ! - عبر قصيدة تأمة تجاوز (التروءات الجزئية) لحلق (تناص) توليفي . وهذا النص الثالث هو الذي عبرنا عنه بـ (التناص - التخطي) . إنه ليس احتفاظاً بالمتن - من خلال الروائع - من خلال مكوناتها الكاملة ، ولكنه اختزال لها في نص جديد - ثالث - جمع بصيغة المفرد .

إن هذا التخيير السريع عندما يركز على شبه المقارنة الوصفية بين ورائع « مهمة » - حدثناها في ثمانية عناصر - لا يكون قد دفع بمفهوم (التناص - التخطي) إلى الطموح الذي حدثناه في المقدمة . لذا فإننا لا نعد هذه العملية الوصفية مجرد مستوى سطحي ، فحسب ، لـ (التناص - التخطي) المتجلى في (النص البؤري) ، بل وعلى المستوى السطحي لهذا النص أيضاً .

المقاربة الثانية :

« التناص - التخطي » من داخل الداخل :

إن التعقيدات التي يولدها التقريب عن « التناص - التخطي » - ولا سيما على مستوى أعمق - تضطرننا إلى مقدمة نظرية ثانية محور رحلة موزانية ؛ إنها إنجاز عبر الشفير الثاني^(٣٠) للروائيين : « الأرض » و « زينب » كما يولده (النص البؤري) . فالعمل الأدبي كما يرى توماشفسكي يقوم على متن حكايات وبيئ حكايات ؛ « المتن هو ما قد حدث بالفعل ، أما المبنى الحكائي فهو الطريقة التي يتعرف بها القارئ على ذلك »^(٣١) . ويتخذ هذا التقسيم بعض وضوحه عند ترفنان تودوروف Todorov الذي يقسم السرد - الروائي أو الحكائي - إلى قسمين : التاريخ (الحكاية) Histoire والخطاب Discours . فـ « العمل الأدبي له مظهران : فهو في الوقت نفسه تاريخ (حكاية) histoire وخطاب discours . فهو تاريخ بمعنى أنه يعكس واقعاً ؛ أحداثاً ووقائع ماضية ؛ شخصواً - من هذا المنظور - تشبه شخص الحياه الواقعية (. . .) . ولكن العمل في الآن نفسه هو خطاب : هناك راي يجي يحكي هذا التاريخ . . »^(٣٢) .



إن تقسيم توماشفسكي يعيننا على تأمل العملين كل على حدة ؛ وتقسيم تودوروف يمكننا من التركيز على النص (النص البؤري) الذي حدثناه - من مستوى أول - « تناصاً » نحو « التخطي » ، أو « تناصاً - تحطياً » . ولأن لترك المادة الحكائية / التاريخ / الروائع جانباً مادنا قد تأملناها فيما سبق ؛ لنفحص ما وراء هذه المادة الحكائية / التاريخ ؛ حيث يوجد راي (سارد) يروي لقارئه فتخلو كيفية القول أهم مما يقال^(٣٣) .

أ - « زينب » والخطاب - المبنى الحكائي .

١ - لقد قدم (المتن الحكائي) في « زينب » بضمير الغائب^(٣٤) . و أبسط الصيغ الأساسية للروائية هي صيغة الغائب^(٣٥) . وهذا الضمير يور على الكاتب نقادى الشكوك حول ما يرويه من طرف القارئ ، ولكنه يستعمل ضمير الغائب يعتبر

١ - يتبين من الرسم السابق أن العمل الأدبي تحكم فيه على الأقل ثلاثة متغيرات :

١ - الخلفية المرجعية ، وتدخل فيها رؤية الراوي / الروائي للواقع^(١١) المستمدة من الاتجاه الطبقي والتكوين الثقافي^(١٢) .

٢ - الذات - السارد - الكاتب، الذي يوظف وعيه - ولا وعيه - لتبرير أطروحة^(١٣) .

٣ - لثن الحكائي ، أو المادة المكونة للعمل الروائي ؛ إذ إن التعامل مع هذه المادة يتغير بتغير موقع السارد ؛ أي بتغير المرجعية التي ينطلق منها .

والزاوية التي تقدم من خلالها (وقائع) رواية « زينب » - كما أشرنا - هي (الرؤية الليبرالية) ؛ أي زاوية « اللين تجاه المعلو الطبقى ، والفتوح واللامبئية »^(١٤) .

ب - « الأرض » والمحطاب - المبني الحكائي .

١ - مزجت « الأرض » في توصيل (متنها الحكائي) بين ضميرين : (أنا) ، ثم ضمير الـ (هو) ؛ وهو الطبقى^(١٥) .

والضمير « أنا » الذي يدل على الراوي هو ، بطبيعة الحال ، جمع بين الضميرين « أنا » و « هو » . وهكذا يمكن أن يتجس من ذلك بناء من الضمائر ، وتكسيدات منها . ومثالاً على ذلك استعمال « أنا » في الرواية مكدسة الواحدة منها فوق الأخرى ، حيث يستعين بها الروائي الحقيقي ليفصل عنه القصة التي يرويها^(١٦) .

إن المزوجة بين الضميرين تتيح لنا أيضاً أن نلقى الضوء على المادة الروائية بصورة عضوية ؛ أي تظهر علاقتها مع كاتبها وقارئها والعالم الذي تظهر لنا في وسطه ، وبصورة أفقية ؛ أي أن تظهر العلاقات بين الأشخاص اللذين يؤلفونها ، وحتى غسبايلهم النفسية^(١٧) .

٢ - عبد الرحمن الشرقاوي لم يجعل من الطبيعة متطراً مساحياً فحسب ، بل ميداناً للصراع من أجل الحياة . إنها جملة لا شك في ذلك ، ولكن جالها مستند من كونها تاريخياً قبل أن تكون جغرافياً . . . وجوداً واقعياً بدونها لا يتجسد أي وجود ؛ فمشاكل الأرض أنست عبد الحدي التفكير في الحب - (وصيفة) . « إن أقل من قبل إن الأرض هي الرابطة الأمتن عند فلاحى (الشرقاوي) ، ومن أجلها يتصارعون ويتماقرون ، يموتون ويموتون ؟؟ إن الراوي / الروائي في « الأرض » يقف على أرض من ماء ووطن ، منها يسئل الفلاحون الزؤساء رغيفهم اليومي !

٣ - لا يقع التدخل في الأحداث من قبل الراوي إلا نادراً ؛ ولكنه يستأنس عه بتتبع الضمائر ؛ وهذا ما يسمح بتقديم الواقع من زوايا عدة ؛ وحاصلها يمثل الواقع كما هو كائن ، ويسمح بإبراز صورة لما هو ممكن .

فلذا كان رجل الدين - مثلاً - في « الأرض » قد نُقِم من طرف الراوي بضمير التحكم هكذا : « رجل طويل عريض ضخم الجثة ، غليظ الثقفا ، عظيم الكرش ، يجب الموالد والطعام . وكنا نحسب نحن الصغار أنه يستطيع أن يضح في بطنه بقشرة » ، « الأرض

هذا التبادل التاريخي أمراً مفروغاً منه ، والصورة التي يرسمها له غائية ؛ فهو يرفض مسبقاً كل شهادة »^(١٨) .

إن ذلك يؤهل الكتابة لكي تستطبق فيها رؤية الكاتب والراوي^(١٩) ، أو على الأقل تقاربان .

٢ - إن تعامل (هيكل) مع الطبيعة بوصفها صفحة - مرقة - تنعكس عليها آلام الراوي / الروائي وأحلامه ، يسمح لنا مبدئياً بتحديد النقطة التي يقف عليها بوصفه سارداً . وفي تحدث نقطة الارتكاز نُكشفت المواقف ؛ فلرومانسية توجّه نستنبه مجموعة من الاقتضاعات لا نريد التسرع في إبصارها من الرواية الآن .

٣ - يطغى على الرواية - وفي كل مقاطعها - تعجب - تدخل - الراوي . وسنأخذ ثلاث غيئات لهذا الاستطراد :

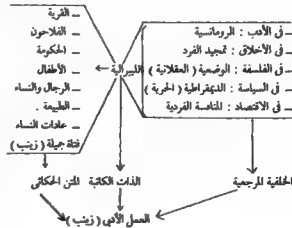
« ها هو ذا الأب تصرّف في يد ابنته براهية وباعها مسلومة ، وفي أن تجيز هي عمل شخص أحسنه الطبيعة في السلطان أنه أبوها ، فهل الفتاة تقدر من بعد ذلك على رد ما عمل ؟ » (زينب ص ١٢٥) .

« صحيح أنه ظاهر الجدل إلى أقصى الحدود ساعة حضورهم ولكنه لم يكن من الرهيب بل يبلغ الذي عليه أمثاله (. . .) . ولأنه من الأحيان (. . .) لم نقدر على القول بأن تركه الحربة لأولاده نتيجة نظرية في التربية راءها ، أو لأنه من أنصهر سينسرف في وجوب جعل الطفل معلم نفسه بقدر الممكن ، فلا يتعرض له فيها يعمل إلا عند تحقق الخطر الجسيم منه » . (زينب ص ٢٥) .

« ولقد نُحِل إليه كأن الماضي الطويل المملوء بالمقائد القومية والصدادات يتجمع كله ليسقط بحمله على رأسه . . . » (زينب ص ٣٣) .

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة الثلاثة عرى التدخل لدى الراوي الذي يزوج بأفكاره كلها استدعى الأمر ذلك . ومن هنا يلوح لنا أن تدخلات الراوي / الروائي مثقلة بأطروحة شكلت - ولا تزال - واحدة من الإجابات في المحطاب النهضوى . إنها الأطروحة الليبرالية^(٢٠) . ونجد تعامل (هيكل) في روايته « زينب » على الوتيرة نفسها سواء مع الدين أو مع السلطة أو مع التقاليد . . . الخ .

ودعنا يسهم الرسم التالي في توضيح (الخلفية المرجعية)^(٢١) التي انطلق منها (هيكل) ، وقرّر من خلالها عناصر^(٢٢) متنها الحكائي



ص (أ) ، فهذا معناه أن هذه هي صورة رجل الدين في «أرض» الشرقاوى ؛ لأن «الضمير نحن» (nomen) ليس تذكراً للضمير «أنا» je ، إنما هو جمع للفعلات الثلاثة^(١٤٨) .

إنها السخرية الحادة من سلبية رجل الدين ؛ فمتنما سقطت بقرة مسعود أبو قاسم في البر طلب الشيخ الشافى من الناس قراءة الفاتحة ، إلا أن (مسعود) غيره قائلا : «ما تنور بقى بابسنا ، ياشيخ غور ، فأتحة إله وبقرة سيدنا موسى إله ...» . (الأرض ص ١٣٢) .

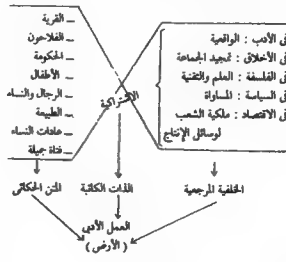
فالسخرية من موقف رجل الدين ، ومناعة السلطة ، إحساس لكل الفئات والمتجانسة في «الأرض» ؛ فثقت القرية التي تعيش من الأرض . ولعل هذا المقطع الذي لا يشكل موقف الراوى/ الراوى وحده على أنه حال ، يحتاج الرؤية المتحركة في رواية «الأرض» :

«ستظل الأمة مصدر السلطات على الرغم من كل شيء ... وسيظل الشعب مصراً على أن يكون صاحب الكلمة ! ولربما أفلحت البنادق أن تترهب ، ولكن الرصاص لن يجرس صرخات العدل والحرية» .

«ولقد تفلح القوة العاشية في أن تستزع الأرض من الفلاحين ، وفي أن تزعم السجن بالأحرار ، وفي أن تصنع الأئمة فلا يفكر أحد إلا في اللقمة ... ولكن الناس يدركون أن الحرية هي التي توفر الطعام ، وأن الدستور هو الذي يضمن الحقوق ، وأن اختيارهم الحر لمن يمكنهم ، هو الذي يضمن شروطاً إنسانية للحياة !» . (الأرض ص ٧٨٩) .

قد لا نستطيع الأمور إن قلنا بأنها رؤية (اشتراكية)^(١٤٩) ترفض هيمنة الأجنبي ولا مشروعية (ابن البلد) ، «لا الإنجليز ، ولا الملك فؤاد ، ولا حزب الشعب ، ولا المدافع ، ولا كل مصانع السلاح الأوروبية ، ولا كل قوى العالم تستطيع أن تخرس صوت شعب مصر ، أو تحكمه على الرغم منه» . (الأرض ص ٧٨٩) .

وانطلاقاً عما تقدم يمكن الخروج بالرسم التالي الذى يوضح (الرؤية) المتحركة في رواية «الأرض» :



إننا الآن بصدد واقع واحد مقنن من (رؤيتين) متباينتين ؛ واقع تتجاذبه (رؤية) رومانسية - مفتونة بالطبيعة - في «زنب» ، و (رؤية) واقعية - مهووسة بالإنسان وحياته - في «الأرض» . فهل يظل الواقع هو موع تغير الرؤى إليه ؟!

على مستوى (النص الأدبي) كل تغيير للرؤية يستهدف تغييراً في المتن ؛ لكن العكس غير صحيح تماماً^(١٥٠) .

لنسلع إلى استخلاص بعض النتائج :

— «الأرض» و «زنب» تتناولان «الثيمات» نفسها ؛ لكنها تختلفان في منظور كل منها إلى هذه «الثيمات» .

— «زنب» ذات أحسوس لبرالية ، و «الأرض» تتخذ من «المذهب الاشتراكي» عقيدة لها .

— «زنب» كتلة - نص - رومانسية ، و «الأرض» تنحو نحواً واقعياً . ومعنى ذلك في النهاية أن «الأرض» في الوقت الذي تلمن الاتصال بـ «زنب» فإنها تلمن ، كذلك ، الانفصال عنها ؛ كما هو الشأن بالنسبة للاشتراكية مع الليبرالية (البورجوازية) ! والواقعية مع (الرومانسية) ... الخ .

وباستخلاص ، فليكن «الأرض» (تنصيص) مع «زنب» و (تخطاها) .

لن نتكلم هنا عن الأدوات التي وظفها الكاتبان لتمرير مضامينهما الروائية ، كاستعمال اللغة الدارجة عند الشرقاوى بصورة لائقة (قد تسهم في نقل الحيوية الأجواء الواقعية) ، وتقلية الرسالة التي أقحمها هيكل ، ولو بطريقة غير موفقة^(١٥١) . (قد تسهم هي «الملك في تقديم المواقف بصورة بكائية» رومانسية) . ويرغم ما لهذه الخفيا من أهمية في دراسة (رؤية) الكاتب ووجهة النظر لديه ؛ أى «العلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية»^(١٥٢) ، فإننا نستعمل على انتشار (وجهة النظر) أو (زاوية الرؤية السردية) ، الماكسة للموقف السياسي والاجتماعي لـ (الأرض) من خلال (النص البؤرى) انطلاقاً من الضمير (أنا) الذي قال عنه رامبو : (أنا ، هو الآخر) .

فهذا الضمير - كما قلنا - يجمع بين (أنا) و (هو) ؛ فكأننا ننظر (أنا/هو) عبر النص الذي اصطلمنا عليه (النص البؤرى) ، إلى رواية (زنب) بما هي متن حكاية - تاريخ ، ومعنى حكاية/وجهة نظر ؟!

إن الكتابة في «زنب» وتعاملها مع الواقع ، تبدو عبر (النص البؤرى) للشرقاوى سراًياً خادعاً - يتوهمنا تفقده مقنونة وجوعاً القفص - إنها حلم ؛ أمنية محاللة في نظر راوى (الأرض) : «تمتت ...» ، ثلاث مرات .

وطبعاً إن هذا (العالم) - الأمانة - عالم (بلا تاصب) ، تتخذ فيه علاقة الناس ببعضهم طابعاً غرضياً ، والحكومة تبدو معهم مسألة . كما أنهم خاضعون : «لا تحرمهم من الرى ولا نحاول أن نترزع منهم الأرض ولا ...» ، وهم كذلك لا يتصرفون عليها . وكل ما يترتب على ذلك يسمح لأطفال هذه القرية بأن لا يلجئهم البحث عن لقمة عيز ؛ كما أنه لا حضور لمرض مجبات ؛ فكيف يكون ذلك في عالم

واحتفظت بفعاليتها وأصابت إليها . فيقول ما تفحص الرومانسية في الفكر- الذات - تتوغل الواقعية في الواقع - الموضوع . ومن هنا كانت « الواقعية الرواية لا تكمن في غط الحياة التي تمثّلها ولكن في الطريقة التي ترسمها لهذه الحياة »^(٢٧) ، أي من خلال (وجهة النظر العامة) .

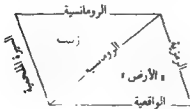
ومؤرخو الأدب ونقله عددا « الواقعية خصيصا محبذة وميزة للأعمال الرومانسية لبداية القرن الثامن عشر [في أوروبا] وأعمال التخيل التالية لها »^(٢٨) . وربما يوصلنا هذا إلى تسجيل ملاحظة تتجلى في كون « زنب » - من هذا المنظور - قد التقط كاتبها تفاصيلها من وراء حاجز المكان - وهذا صحيح . « زنب » إذن ، ثمرة حنين للوطن وما فيه ، صورها قلم مقيم في باريس ...^(٢٩) . في حين التقط الشرقي جزئيات روايته من وراء حواجز الزمن . فبين تاريخ الكتابة (١٩٥٤) وتاريخ أحداث الرواية (١٩٣٣) مسافة تسمح بتسجيل الأحداث وعطاء « وجهة النظر » دون حسابات كثيرة .

إن الواقعية انجذاب نحو الحياة كما هي ، فبدلاً من أن يعرب من الواقع ، تقبله في استطراده الحي أو في قابليته للتغير^(٣٠) . إلا أنه ينشئ الاحتراس من كون « الواقعية كتيبة المحطات الأدبية لا تحظى بأى امتياز ، ولو أنها من وجهة تاريخية احتلت مكانة مهمة لمدة طويلة في سلم المحطات بأوروبا »^(٣١) . لهذا فالمعمل الأدبي ورومانسيا كان أو واقعياً هو نوع من (التخيل) ، قليل الإتيان بالواقع أو أكثر . ويتنى الاختلاف بين الأعمال فحسب في زاوية الرؤية إلى هذا الواقع - التخيل - الذي يتوارى مع واقع فيزيقي بلاشك ، في عحاكاته أو مجاوزته له .

والآن ، ستورد مجموعة آراء نقدية حول « زنب » و « الأرض » ، من شأنها أن تثير لنا قليلاً ما قمنا به :

يقول غالي شكري : « ولا شك أن القرية المصرية عرفت طرفيها الرومانسية لأول مرة في قصة (كذا) زنب » ، ثم اختلطت الرومانسية بالواقعية في « عودة الروح » ، إلى أن جاءت « يوميات نائب » فاستطاعت أن تمزج العناصر الرومانسية عزلاً نهائياً . وقد تبلورت محاولة الشرقي في إعادة ذلك المزيج بين الرومانسية والواقعية في « الأرض » ، ولكن في مستوى جديد أكثر تركيزاً عما كان عليه « عودة الروح » و « زنب »^(٣٢) . ويقول : « كان السريف في « زنب » أشجاراً وشمساً وقمر ، وكانت الرومانسية أن ينتفض هذا الجمال المطلق مع الغرام بصورته للمسألة المطلقة أيضاً »^(٣٣) . ويتابع : « إن الأرض (...) تُعيد التوازن المفقود (...) بين الرومانسية والواقعية (...) إذنا هي تسلمهم رومانسيها من طبيعة المرحلة التاريخية التي أثمرتها ، مرحلة الأزمة الحقيقية بين التكوين الاجتماعي الجديد والقيم السائدة .

لا شك أن كلام غالي شكري يسمح لنا بهذا التخطيط :



(خيال) ؟ فيكون شفاف ، ما يشغل نفسه بالحب ولا شيء سواه ! هكذا تسترعى « زنب » بوصفها متناً ووجهة نظر لراوي (الأرض) . وهكذا تترامى له الكتابة في « زنب » .

إن « زنب » تتناسق مع « الأرض » في السقائح ولكنها لا تتفلسف ، كما هو الشأن في (التناسق) بالمفهوم الفيلسفي الشائع . إنها لا تعدل أن تكون « كتابة رومانسية زائفة لواقع روائي » على حسب تعبير روني جيرير . . بمعنى أن « زنب » سواء نظرنا إليها بوصفها واقعياً - متناً ، أو كتابياً - وجهة نظر ، فهي تمثل اللاواقع . و « الأرض » وحدها تجسد الواقع / الواقعية ؛ « كنت أسترجع دائماً ... وزنب » ؛ ومن ثم تبدو عاكسة « الأرض » - « زنب » . فهذه الأخيرة عضو (موقف) رومانسي يتعامل مشاكل للمعيشة ليخلق (معادلاً موضوعياً) يتفق فيه الجدل ؛ إنها (الذاتية) التي تُشعرون « العالم وتتدخل بالحب والتأمل بدلاً من الصراعات الطبقة والفكرية ، في حين نجد أن « القيم الروحية الحقيقية لا تنفصل عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي » - كما يرى لوسيان جولمان^(٣٤) .

وهذا التخصص في « الأرض » ، على المسافة بين « الأرض » و « زنب » ، يمكن ترجمته بالقطيعة عبر الاستمرار ، و « التخطي » عبر « التناسق » .

(وجهة النظر) في « الأرض » - عكس (زنب) - تنظر إلى التاريخ بوصفه فاعلاً في كل شيء : على مستوى الواقع (أي تاريخ القرية) ، وعلى مستوى تاريخ مواز ، هو تاريخ الكتابة .

إنها وجهة نظر لا ترى في « زنب » - بوصفها وجهة نظر أيضاً - غير (كتاب أصفيريوي قصة البطولة والصبر كرواية « حتر » أو « أبو زيد الحلال ») (الأرض ٢٦٩) ، غير كتابة تصالح الواقع إن لم تكن مكرمة له .

المقاربة الثالثة : « التناسق - التخطي » من الخارج :

في مدخل هذه الدراسة انطلقنا من حكم بدا كأنه جازع « عمالان روائيان مختلفان كتابة وشروط كتابة ... » . إلا أن الموضوعية هي كذلك تفرض هذا الحكم - المطلق ، لأن بين عام ١٩١٤ (تاريخ كتابة زنب) وعام ١٩٥٤ (تاريخ كتابة الأرض) فجوة تثيرها مسألة الزمن . ومهمة هذه المقاربة الثالثة لا تكمن في التنايل على مصداقية حكمنا (شبه القبل) ، وإنما في تزكية المروحة (التناسق - التخطي) التي برهنا من الداخل / نصياً على إمكاناتها ، من خلال صورة مركزة أعطيناها اسم (النص الزيرة أو البؤري) . لكن الصورة - في اعتقادنا - لا تكتمل إلا بالنظر إلى النصين من (الخارج) . ولا نقصد بهذا الخارج الاعتماد على تعلات (جيو تاريخية) لشرح العمليين - على أننا لا نكر جدوى ذلك . ولكننا للاختصار وللإخلاص إلى روح منهجنا ارتأينا أن نحصر (الخارج) في بعض الآراء النقدية حول النصين . فإذا كانت الروايتان قد تعاملتا مع (التيمات) نفسها في حقيبتين متباينتين ، وبس (وجهتي نظر) متباينتين كذلك ، فإن الحكم النقدي عليها - الذي عدنا لا يثير كثير جدل - هو أن « زنب » رواية رومانسية - والرومانسية بأساطة هي الكتابة المحفدة للمتمة ، والتفنية بالفروسية^(٣٥) . وروية « الأرض » رواية واقعية ، والواقعية رد فعل ضد الرومانسية^(٣٦) . - - - - - : « الواقعية - نبعت من نقاشها

« زينب » تمثل المثلث المقلوب الذي له ضلعان يتماثلان مع الكتابة الرومانسية ، وضلع مشترك مع الكتابات السرية والملمحة ، ولا يشترك مع الواقعية إلا في زاوية واحدة (نقطة من الزاوية) . أما الأرض فقاعدتها واقعية ولكنها تخرج بين الرومانسية والرمزية .

ويقول حيدر حيدر : « في الأدب العربي يؤرخ للرواية العربية برواية « زينب » لمحمد حسين هيكل . وهذه الرواية الرومانسية كتبت بين عامي ١٩١٠ - ١٩١١ (. . .) . إن رواية « زينب » تتغنى ، إلى جانب رومانيتها المفرطة وسذاجتها وامتلائها بالمواقف المتقلبة ، والتدخل المباشر ، والأعلاقية الريفية الخشنة (. .) فلجواس المضوية الخارجية ، إلى جانب المشاعر الوجدانية الساذجة حول مفهوم الشر والخير اللطيفين والمنبئين من أساس ديني - مثالي ، وهو البيان القوي للبرجوازية العربية ، مستشكل المنظور البنائي والمعنوي لرواية السنوات المقبلة » (١٧) .

إلا أن « الأرض » يمكنها أن تضع لتناجدها لتؤسس (واقعيته) من مجاوزتها لـ (الرومانسية) : مستفيدة من « زينب » بوصفها أرضية للكتابة ، ومن الواقع المصري المحدد للوعي .

ويرى عبد الله المروى في سياق حديثه عن الأدب والتصير : « لقد انتهت الأسانيد الموجبة إلى الطبيعة ، والمزمنة على الكتاب الليبراليين ، ونجد الآن الكتابة والمحمود ، والنائب المتجه للبرجوازية الصغيرة الذي يجب أن يظهر من خلال العبارة ذاتها ؛ هذه العبارة الجافة والرتيبة مثل محضر رسمي أو مضغطة » (١٨) . ويضيف : منذ ذلك الحين يصبح السطاح مع اللغة القصصية والكلاسيكية ذا مدلول مزدوج ، بصفتها تعميماً للواقعية واختياراً نهائياً . وهذا المعنى نقول إن الرواية « الأرض » للشرقاوى جرى الترحيب بها بوصفها تقدماً حاسماً بسبب حوارها المكتوب باللهجة العامية ، والموضوع الذي يوصف فيه الفلاح لأول مرة بقداراته وانعدام ثقافته ونفائضه ، وطيته أيضاً . وأخيراً بسبب نبرة التناول التي يتنفس بها الكتاب .

وينبغي التذكير- هنا - بشيئين : أن رواية « زينب » انتهت بموت

« زينب » ، ورواية « الأرض » انتهت بموت العمدة ! وهذا بعد رمزي ، الحديث فيه قد يطول . ثم إن تعليق المروى يستدعي إلى الذهن اختلاف جورج لوكاش وميخائيل باختين حول : (حل الرواية انحدار بالغة لم ترق لها ؟) ما من شك في أن « الأرض » (قدّرت) - من الدارجة - الواقع الروائي بعدما كان مُفصّلاً - من القصص - وترتائية القصص / الدارجة ترادف ترتائية السلطة / الشعب .

أما بين العيد ، فزى أنه « لم تترك لنا » الرومانسية « آثاراً روائية مهمة ، باستثناء « الأجنحة المتكسرة » (١٩١٤) لجبران ، و« زينب » (١٩١٤) لحسين هيكل . ونجد في الكتاين - على تباين الخلفية - صفحات ضوئية متولدة من الإحساس بالطبيعة ، ترف عبرها كتابة نابعة من ملاسة الواقع وحين إلى ما وراء هذا الواقع . وتكرر فيها المونولوجات التأملية ، فتضصف حديثاً وتبسطاً الإيقاع » (١٩) . وتتابع في السياق نفسه : « من أشهر ممثلي الانجاء الواقعي الاشتراكي ، عبد الرحمن الشرقاوى في روايته « الأرض » (١٩٥٤) ، وهي رواية تغيد من معطيات البنية الريفية لتتفرق بينها وبين المخطط الأيديولوجي للكاتب ، فتصف انجاء مرحلة الإقطاع وضجر الحركات الفلاحية » .

وهذا يوصلنا إلى إشكالية المعنى في العمل الأدبي - والروائي بخاصة - الذي يقول بشأنه توموروف : « إذا قرأنا أن العمل - الأدبي - هو أكبر وحدة أدبية ، فواضح أن التساؤل عن معنى العمل لا معنى له؛ إذ إن هذا الأخير لا يجب أن يُنظر إليه إلا كمديح في نظام أكبر .

ومن الوهم أن العمل له وجود مستقل (. .) ؛ فكل عمل فني يدخل في علاقات معقدة مع الأعمال السابقة له ، تكون مرور الحبيب ترتائب مختلفة : فمعنى « مدام بوفاري » [مثلاً] يكمن في تقابلها مع الأدب الرومانسي » (٢٠) . وعليه ، ليس معنى « الأرض » مجاوز ما هو محايث وكلمن إلى ما يعمله « تناسخ » و« تتخطى » مع / زينب ١٩ ؟

المواش :

٢ - كتبت « زينب » بين عام ١٩١٠ وعام ١٩١١ ، وصدرت في سنة ١٩١٤ . وقد اعتمدنا على الطبعة السادسة المصاورة سنة ١٩٦٧ من مكتبة الهيئة المصرية .

٣ - هناك إشارة في « الأرض » تدل على أنها تتحدث عن أحداث طرأت في عام ١٩٣٣ ، ففي الصفحة ١٦٤ نجد « كان ذلك منذ أربعة عشر عاماً » عندما أطلق الأحرار في سنة ١٩١٩ .

٤ - صدرت « الأرض » في سنة ١٩٥٤ . وقد اعتمدنا على طبعة دار الشعب ١٩٧٠ .

١ - لن نسطح هنا في حكم ليس قبل . فسلالة الزمن وعلاقته بالإنسان والطبيعة قد يؤلف منذ القدم في صياغتها . فإذا رأى هيراقليط مثلاً أنه (لا يمكنك أن تترنل إلى النهر مرتين) ، فخلده إفرطيلوس يرى (أنك لا تستطيع أن تخطو إلى النهر حتى ولادة مرة واحدة) . وإذا قال بالو : « إن اللحظة التي أنكلم فيها ننطق الآن تنبؤ بعيدة عن » ، فإن جورج بوردريس يرى « أننا نحن كذلك نخطو نهرًا مطرد التغير » نحن أيضاً نجرى . وعليه ، فما دام التغير بطراً على الكائن الواحد في اللحظة الواحدة فينبغي أن يختلف كائنات - شيئا - في لحظتين متبعتين . وقس ذلك على آخرين لكثاين !

- ٢٩ - في عرف المصريين (القاهرة) تسمى (مصر) ، وكان (ما هو خارج القاهرة) هو خارج عن مصر .
- ٣٠ - تعتمد هنا تقسيم توماسنفسكي للعمل الأدبي ، وتقسم توموروف للسرد .
- ٣١ - نظرية الملتح الشكل ، ترجمة إسماعيل الخطيب ، ص ٧٧٥ ، الشركة للنشرية للناشرين للتجديد عام ١٩٨٢ .
- كما يمكن النظر في : نظرية الأدب : ريتيه ويليك وأوسنن وأرين . ترجمة يحيى الدين صبحي ص ٢٢٨ .
- ٣٢ - Tsvetan Todorov, in *Communications*, no. 8, p. 132 coll. Points
- ٣٣ - المرجع نفسه .
- ٣٤ - ينض النظر عن الرسالة المدججة في الرواية ، التي كتبت بضمير التكلم .
- ٣٥ - ميشال بيوتور : يبحث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونويس ، سلسلة زلف عليا ، ص ٩٢ .
- ٣٦ - المرجع نفسه .
- ٣٧ - هذا على الرغم من التخططات بشأن : من صاحب وجهة النظر في الرواية ، أمروالوي أم الكاتب أم ... ؟
- ٣٨ - اعتمدنا في تحديد المصطلح على (القاموس السياسي) ، تأليف ب. ن. بزنوماروف .
- ٣٩ - قد يشترط مفهوم (الحلقية المرجعية) لدينا من مفهوم (المنظومة المرجعية) لدى هيرول تين .
- ٤٠ - العناصر المقصودة هي العناصر الثابتة التي ذكرناها .
- ٤١ - الرؤية هنا غير (الرؤية إلى العالم) عند جولدفلد ١ بل هي فحسب الموقف الأيديولوجي .
- ٤٢ - انظر هلمش (٣٩) .
- ٤٣ - إن الطبقة في اعتقادنا تحتل الأسبقية في توجيه النشاط الإبداعي والسياسي ثم تلك الثقافة في الدرجة الثانية .
- ٤٤ - القاموس السياسي ، مرجع مذكور .
- ٤٥ - يتخفى الراوي من نهاية الفصل الثالث ، ولا يظهر إلا في الفصل (٢٠) من الرواية التي تحتوي على (٢٢) فصلا .
- ٤٦ - ميشال بيوتور ، مرجع مذكور ، ص ٧٤ - ٧٥ .
- ٤٧ - نفسه ، ص ٧٥ ، ٧٦ .
- ٤٨ - نفسه ، ص ٧٦ .
- ٤٩ - القاموس السياسي ، مرجع مذكور .
- ٥٠ - هذا على افتراض أن الواقع يحيط بموضوعيته المستقلة عن الذات ، ولا ينبغي أن تختلط بين هذا الافتراض وجدلية الفكر والواقع في التصور الماركسي .
- ٥١ - نراها كذلك لأنها لا تنسج في تناسخ الحدث الروائي ، بل لا تضيق شيئا . فهو إعادة وتكرار لا لجاه بصير (الغالب) .
- ٥٢ - أنجيل بطرس سمعان ، فصول ١٠٣ ، عدد ٢ المجلد الثاني عام ١٩٨٢ .
- ٥٣ - لوسيان جولدفلد ، للذنية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة ، ترجمة نامر دكري ، ص ٥ ، سلسلة قضايا أدبية .
- ٥٤ - بل هي (خلاصة اللواقح ومصالحة للأحلام) ، انظر معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مرجع مذكور .
- ٥٥ - نفسه .
- ٥٦ - coll. Points, Ian Watt, in *Littérature et réalité*, p. 14 .
- ٥٧ - المرجع نفسه .
- ٥٨ - انظر مقدمة الرواية .

- ٥ - ماثيوس قرنسوا جويلر : الأدب المقلون ، ترجمه هنري زغب ، منشورات عويدات ، سلسلة زلف عليا ، ص ١٣٦ .
- ٦ - مصطلحا (الفهم) و (التفسير) يتسبان إلى التناقض الأدبي لوسيان جولدفلد . فالأول يحدد نظرية النص بوصفه بنية ذلك بذاتها دونما حاجة إلى مؤشرات خارج نصية ، في حين يعنى الثاني معجم هذه البنية الدلالية (النص) ضمن بنية أشمل منها تعطيها معنى وحركية .
- ٧ - جون فرتون : الثقافة الجديدة (كتب مصري غير دوري) . المجلد الأول ، العدد الأول في عام ١٩٧٦ ، ترجمة أسامة العزولي .
- ٨ - عبد الله العروى : مفهوم الأيديولوجيا ، الأطروحة ، ص ١٢٩ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب عام ١٩٨٠ .
- ٩ - انظر القاموس المحيط ولسان العرب .
- ١٠ - بالإضافة إلى المحاولات الغربية المتعددة لتحديد (نصية) المصوص (رولان بارت ، فريدا . كريستيا . الخ) ، هناك محاولة طريفة وحادة بالغة العربية للاستغناء عن هذا المصطلح : انظر : عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغربة من ص ١٢ إلى ص ٢٠ ، دار الخطوط ، بيروت ، ص ٣٥ ، عام ١٩٨٣ .
- ١١ - سعيد علوش : للمصطلحات الأدبية المعاصرة ، مادة رقم ٦٤٧ . مطبوعات المكتبة في عام ١٩٨٤ .
- ١٢ - Gerard Genette, *Palimpsestes* pp. 6-17 Ed Seuil 1928 .
- ١٣ - المرجع نفسه .
- ١٤ - محمد مفتاح : (استراتيجة التناسخ) ، الدار البيضاء ، عام ١٩٨٥ .
- ١٥ - صبري حافظ : مجلة حيون القللات ، العدد ٢ ، ١٩٨٦ .
- ١٦ - لأن هذا سيوفنا في إنكار ما أسماه توماس شومسكي : (الإبداعية) لدى التكلم - الكاتب .
- ١٧ - هذه الجماعات ضمت رباحا شهرا من الغدا والفلاسفة (رولان بارت ، جاك دويدا ، فيليب سولرز ، وزوجه جوليا كريستيا) .
- ١٨ - جمال شحيد : مجلة الفكر العربي ص ٢٢٨ ، عدد ٢٥ ، سنة ١٩٨٢ .
- ١٩ - لسان العرب ، المنجد في اللغة والأدب والمعلوم .
- ٢٠ - انظر هلمش : أ ، وهلمش نال رقم ٢٢ .
- ٢١ - محمد بنيس ، مجلة فصول ص ٨٤ ، المجلد الثالث العدد الأول عام ١٩٨٢ ، ص ٧٨ - ٨٤ .
- ٢٢ - عبد الفتاح الديني : هيجل ، سلسلة نواحي الفكر الغربي ص ٦٢ ، دار المعروف مصر .
- ٢٣ - عباس ليب : فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثاني ، عام ١٩٨٢ .
- ٢٤ - إن هذا الانتقاد واحد من التشكيكات في جدوى الأدب المقلون ؛ بل إنه أيضا يضع ما سمى قديما باسم السرفقت الأدبية موضع تساؤل .
- ٢٥ - المصطلحان مأخوذان من علم الإحصاء . البنية الضالعية هي الظاهرة عموما ، والبنية التجريبية هي الظاهرة - كجزء منها - محصورة للاختبار .
- ٢٦ - إنه نص / مقطع يسمح بتميزات كثيرة وقراءات عدة .
- ٢٧ - بدا لنا هذا الاصطلاح مناسباً للدلالة على النص الذي انتقدها أصلا ، والذي من خلاله والمقارعة معه قد تتمكن من أن تغد إلى روائع (الأرض) و (زينب) .
- ٢٨ - هكذا جاء في العنوان : زينب ، ونحتم عنوانا جديدا « مناظر وأخلاق زينبية » .

- ٥٩ - ليون تروتسكى ، الأديب والثورة ، ترجمة جورج طرابيشي ، ص ٥٦ دار الطليعة ، بيروت .
- ٦٠ - *Littérature et réalité* مرجع مذكور .
- ٦١/٦٢ - غالى شكري ، ثورة للموت . ص ١٦٩ ، دارابن خلدون بيروت ، لبنان .
- ٦٣ - حيدر حيدر ، مجلة الطريق . ص ٨٧ ، المند الثالث/الرابع السنة ١٩٨١ .
- ٦٤ - عبد الله المروى ، الأيديولوجية العربية المعاصرة ، ص ١٥٦ ، دار الحقيقة ، بيروت عام ١٩٧٠ .
- ٦٥ - نفي المبدأ - حركية الإبداع ، ص ٢٠٥ - ٢١١ ، دار الصوفة ، بيروت ، ط ٢ عام ١٩٨٢ .
- ٦٦ - مرجع مذكور. Todorov, T. in, Communications.

أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)

قراءة: شكرى عياد

هذا الكتاب نسط جديد من التأليف : لا لأنه مجموع من عدة مقالات لعدد من الكتب ، فليس هذا أمراً جديداً ، بل لأن هذه المقالات قد خضعت لتخطيط دقيق يحول أن ينطى جوانب موضوع جديد وصعب ، ثم - وهذا هو الأهم - لأنه يقدم طاقة مختارة من النصوص الأصلية في هذا الموضوع مترجمة بكثير من العناية ، إلى جانب عدد من المقالات الجديدة لكتاب عرب يمرضون وجهات نظرهم في هذا الموضوع وقيمة بالنسبة إلى الوضع الحاضر للثقافة العربية .

أما الموضوع - السيميوطيقا أو السيميولوجيا - فهو كما يظهر من اسمه ليس مجرد « موضوع » بل هو علم أو يحول أن يكون علماً ، أو قل إنه علم في دور التكوين ، وقد لا يكون اسمه ولا موضوعه جديدين تماماً على قراء « فصول » وغيرها من المجالات العلمية ، ولكنني لا أعرف عرضاً متكاملًا له بالعربية - بجانب هذا الكتاب - سوى ترجمة لكتاب رولان بارت Elements de Semiotique ، مبادئ في علم الألفة ، وقد قام بها محمد البكري ونشرها دار قرطبة في المغرب سنة ١٩٨٦ ، فالكتابان ظهرا في وقت واحد تقريباً . ودون أن نحتاج إلى مقارنة طويلة بين العملين ، نقول : إن كتاب بارت متن موجز مكثف ، ومع أن صاحبه قد ألم بمعظم الاتجاهات الهامة في هذا العلم إلى وقت تأليفه (١٩٦٤) فإنه يعرض الموضوع من وجهة نظره (وهذا أمر طبيعي وله ميزته) ، ويقدم العرض كله على المباحث اللغوية في أنظمة العلامات ، حتى إنه لا يتجاوزها إلى الأدب (وهو الناقد الأدبي الكبير) إلا في لمحات متفرقة . وقد حاول المترجم أن يملأ الفجوة الكبيرة بين تاريخ تأليف الكتاب وتاريخ ترجمته فكتب له مقدمة جامت أشد تركيزاً من الكتاب نفسه ، وجاءت كأنها سرد لطائفة كبيرة من الأساهم والتأويلات وهناك بعد ذلك من الاختلاف في ترجمة المصطلحات (وحتى بعض الكلمات التي دخلت في اللغة الجارية مثل mythe ، ويسمونها الترجمة المغرى « خرافة ») ما يجعل قراءة هذا الكتاب مضاعفة الصعوبة بالنسبة إلى القارئ المشرقي .

وهنا يحسن أن أشير إلى أن مصفى وأنظمة العلامات ، وبذلا بعض المجهود لتقريب شقة هذا الخلاف حين اشركا في الترجمة والمراجعة باحثاً من تونس (عبد الرحمن أيوب) ، وكان يمكن أن يتفقا العمل أكثر (فالخلاف موجود ولافت حتى في البلد الواحد ، ولم يخل منه هذا الكتاب برغم المراجعة المتبادلة) لو صنعا كشفاً بالمصطلحات بدلاً من المعجم المختصر الذي قدماء ، والذي لا يكاد يضيف جديداً لأن جل شروحه مستمد من مقالات الكتاب .

المقالات الأصول المترجمة تمتد من بيرس وسوسير إلى تشومسكي ولونغان ، والموضوعات تنبسط على مساحة واسعة من اللغة إلى الفن والثقافة ، وتحللي حدود الأنثروبولوجيا وتاريخ الحضارات . وإذا قيل

* تصنيف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد
(الناشر : دار إيليس - المصرية ، القاهرة ١٩٨٦)

« ترجمة » فإن القارئ العربي يتمثل لغة متراكمة مستقلة تنبوء فيها بدايات الجمل وتبايناتها بين صفوف من الكلمات التي لا تتلازم ، ومنها كلمات يطالعها لأول مرة ولكنها تصدر المكان دون أن تمررته نفسها . لا جرم يشعر مثل هذا القارئ ، بالخوف والضياع . لكنني أستطيع أن أطمئه إلى أن المقالات المترجمة في هذا الكتاب تمتاز عن معظم الترجمات التي عرفها بدرجة كبيرة من الوضوح لا بمجرد

« الدقة » التي تعني لدى كثير من المترجمين طريقة في النقل الحرفي حين يعجزون عن فهم ما يترجمون .

نعم ، سنتقي بعض الجمل مشكلة أو مبهمة ، ولكن الجمل التي من هذا النوع ليست كثيرة ، ولا تحول دون متابعة النقاش الأساسي . لقد كانت تجربتي الخاصة مع هذه المقالات المترجمة مرضية إلى حد كبير ، بعضها كنت أقرؤه للمرة الأولى ، واعتدلت على الترجمة فلم أحتج إلى مراجعة الأصول - وهي مسورة لدى - إلا في أحيان قليلة . وتحملت حال القارئ عند هذه المواضع - حين لا يمكن الرجوع إلى الأصل - فتمثلته كمن يسير في ضباب ولكنه يستطيع أن يصر معالم الطريق على كل حال .

ولكن القارئ الذي تعود أن يقرأ ، في مثل هذه الموضوعات النظرية ، كثيراً من الدرجة الثانية أو الثالثة ، سوف تقابله صعوبة من نوع آخر . ذلك أن الكتب التي أشرت إليها تعرض عليه العلم في صورة جففة ، معبأة في كبسولات ، ضبابية مفرقة كان الفكر قد أنهى عمله واستلقى على فراش من روق ، أو كأن الكون قد كشف عن الحركة ولم يبق عليه إلا أن يتأمل نفسه . يخرج القارئ من مثل هذه الكتب فرير العين بما صله من « العلم » ، وربما حسب نفسه علماً وما هو بهائم ولا يحب للعلم ، إنما هو يبتاع علم . لا عجب إذا انتقد كتاب ككتابتها هذا في حيرة شديدة . فالعلم جديد غرض ، وهو يعرض عليه في أصوله ، بالتحليل ورواده ومؤسسه ، مداره على التناول والبحث ، وقضاياها كلها معروضة للنقاش . ويزيد من حيرة مثل هذا القارئ أن المؤلفين كثير ، وأن لكل واحد منهم في تصور العلم وفروعه نظرة تختلف عن غيره .

لا بد من طريقة أخرى في قراءة هذا الكتاب . وسأكتفي بكلمتين اثنتين ، ولأن أحاول أن أصوب جميع وجهات النظر في أميا ، فإن ذلك يمكن أن يطول جداً ، ولكن الكلمتين أو المضمومين اللذين اخترتنيهما أشبه بمعمدين يقوم عليهما علم السيميوطيقا كله : أعني مفهوم العلامة ، ومفهوم اللغة .

يعرف القارئ أن أسس السيميوطيقا قد وضعها في أوائل هذا القرن عالمان أحدهما أمريكي والأخر سويسري : الأول تشارلز ساندرس بيرس ، فيلسوف ومنطقي ، والثاني فريدريك دي سوسير ، مؤسس علم اللغة الحديث (عمل الأتيل بالنسبة للسندرس الأوروية) . كلا الرجلين أقام السيميوطيقا على مفهوم العلامة . بل الأصح أن يقال إن اسم السيميوطيقا نفسه مشتق من الاسم اليوناني للعلامة (سيمبون) . ولكن مفهوم كل من الرجلين للعلامة يختلف عن مفهوم الآخر اختلافاً غير مبن . وغير أنها متفقان - على الأقل - في نقطتين : أولاهما أن العلامة شيء يمثل شيئا آخر في الذهن ؛ والثالثة الثانية - وهي عظيمة الأهمية - أن العلامة تشمل الطرفين معا : المثير والمثار إليه ، أي أن المثير جزء متمم لها ؛ فالعلامة الفصية لا تشكل علامات بالنسبة إلى ، وشعيرة معينة ما ليست علامة بالنسبة لمن لا يعرف علامت هذا الدين (ولندع الجانب الوجداني الآن) . ولكن ما نوع العلاقة بين طرفي العلامة ؟ وما قيمة العلامة لفكر أو للنشاط الإنساني عموماً ؟ هنا نلاحظ الاختلاف فيمكننا أن نستخلص من تصور بيرس أن مركز العلامة عنده هو الصورة الذهنية ، وليس الشيء الذي يجبل إلى شيء آخر . ولا يلزم أن تكون

هذه الصورة الذهنية مبنية على رمز لغوي (كلمة أو غيرها) ؛ بل إن الشيء يمكن أن يكون علامة نفسه ، فليس ثمة ما يمنع الممثل الذي يقوم بدور شخصية ما في مسرحية ما من الاستماتة بمختلفات البطل الخفي ذاتها على المسرح ، وهي خلفات يفترض فيها أن تمثل هذه المخلفات ذاتها (ص ١٣٩) . هذا على المستوى الأدنى للعلامة ، ولكننا نعلم أن الصور الذهنية يمكن أن تندرج في الصعود ؛ أي أن الصورة الذهنية التي تتألف من العلامة وتفسيرها تحيل إلى علامة أخرى ، ثم تحيل هذه العلامة الثانية إلى ثالثة وهكذا دواليك ، حتى تصل - منطقياً - إلى علامة لا تكون إلا علامة نفسها ، أو كما يعبر بيرس « علامة تصور نفسها » وتحتوي على تفسير ذاتها وتفسير كل أجزاءها الدالة » (ص ١٤٠) .

إن إحالة علامة ما إلى علامة أخرى يمكن أن يَصَوَّر وفق نموذج متسلسل أو هرمي ، كما يبيّن هذا النص ، ويمكن أن يَصَوَّر بشكل شبكة لا نهاية من العلاقات التي تترابط فيها بينها بمختلف أنواع العلاقات : ينسب بعضها بعضاً أو بانظر بعضها بعضاً ، وأحياناً ينقض بعضها بعضاً . ولكن وضع بيرس للعلاقة بين العلامة وموضوعها ومفسرتها يبدو أقرب إلى الفلسفة المدرسية (الإسكولائية) ، وإن كان قد حرص على أن يجرد هذه الفلسفة من أي طابع حملي لتصبح السيميوطيقا علماً موضوعياً مشابهاً لأي علم وضعي ، بالرغم من تبنيته عن كل العلوم الخاصة ؛ ليس فقط لأنه يسعى - نحو اكتشاف ما يجب أن يكون ، لا ما هو كائن فقط في العالم الفعل (ص ١٣٨) ، بل لأن السيميوطيقا ، كما يقول في موضع سابق ، هي نظرية شكلية للعلاقات ، وهذا يسوّي القول بأنها اسم آخر للمنتطق ، أو أن اللفظ اسم آخر لها (ص ١٣٧) . ويتضمن هذا كله في تقسيمه للسيميوطيقا إلى ثلاثة أفرع : يسمى الفرع الأول « النحو النظري » أو النحو الخاص ، والفرع الثاني للمنتطق بمعناه الخاص ، والثالث « البلاغة الخالصة » ، وذلك تبعاً لارتباط العلامة من جهة بفكرة مجردة ، ومن جهة ثانية بشيء أو موضوع (موضوع) ، ومن جهة ثالثة بتفسير (مفسرة) .

سوسير يضع السيميوطيقا (أو السيميولوجيا وهو الاسم الذي يستعمله) وضعاً مختلفاً . يمكن أن نلاحظ ، لأول وهلة ، أن السيميوطيقا عنده مبنية على علم اللغة ، أو أن أبحاثه اللغوية أدت به إلى تصور موضوع هذا العلم الجديد ومكانته : علم يدرس حياة العلاقات في داخل الحياة الاجتماعية ، ولا يعلو علم اللغة أن يكون قسماً منه ، إلى جانب أنظمة العلاقات الأخرى مثل الكتابة وأبعادية الصمم والبيكم والطفوس الرمزية إلخ . ولكن هذه النظم لا تشمل - على حسب تصور سوسير - مؤسسات اجتماعية أخرى مثل المؤسسات السياسية والقانونية ونحوها (١٤٩) .

يبد لنا ما عكس الترتيب (السيميولوجيا فعلم اللغة) بدلاً من علم اللغة ومن ثم السيميولوجيا ؛ لكننا أقرب إلى الصواب . فإن أول ما يستوقف النظر في كتاب سوسير هو أنه لا يشبه الكتب التقليدية في علم اللغة ، لا عند العرب ولا عند الغربيين . فهو لا يعلم اللغة إلى عناصرها الصوتية والصرفية والنحوية ، ليخلص إلى القوانين التي تحكم هذه العناصر منفردة ومجموعة . ويصغر هذا الاختلاف هو أن توجه سوسير في بحثه عن القوانين اللغوية كان توجهاً سيميولوجياً منذ

بكل عناصرها ذات وجود دهنى أو افتراضى - وليس معنى هذا ، بالطبع ، إنكار وجود الأشياء ، بل إن المعرفة لا تتعلق بالأشياء ذاتها ؛ بل بعصورها الذهنية . ومثل الشخصين والسفينة أريد به - عمل ما يظهر - إيراد مفهوم « الشيء » فى ذاته . « فبالنسبة للشخص الذى لا يرى السفينة لا توجد سفينة خارج الفهم .

حقاً إن بيرس فى تقسيمه للعلامات بحسب علاقة المصورة بالموضوع (أيقرينة أو مؤشرة أو رمزاً) يبدو أقرب إلى إعطاء الموضوع نوعاً من الوجود التميز ، إن لم يكن الوجود المادى ، ولعل الفهم البسيط لهذا التقسيم هو الذى جعله أكثر شيوعاً لدى السيميوطيقين التالين . ولكنه تبسيط غل ، لأن أساس الفسمة هو وصف المصورة لا وصف الموضوع ، أو بعبارة أخرى أن المنظور إليه هنا هو دعوى المصورة فى يتعلق بالموضوع ، ومن هنا يدخل الفرق فى الأنواع الثلاثة .

ولكننا إذا قلنا إن العلامة بكل عناصرها ليست إلا فرضاً ذهنياً فإنا نجردها من القيمة الدلالية . وبمستطاعتنا أن نتأمل المثل السابق ، فسنرى أن العلامة أو المصورة فى الحالتين هى أشبه نتيجة اجترحت على ملاحظتها . ومن ثم يمكن أن يقال إن العلامة أو المصورة تسمى الموضوع ، فكان ذهنية العلامة تستحيل بفضل آلية العلامة نفسها إلى نوع من الوجود للتحقق ، وإن كنا لا ننده وجوداً مادياً ، كما أنه ليس فكرة مجردة أو خاطئة لا تستند إلى شيء . وهذا هو ما يعبر عنه بيرس « التجسيد » embodiment ، أى أن العلامة تجسد الموضوع أو محتوياتها .

لما سوسير فيقولنا أنه يخلق مشكلة من لا شيء . لماذا يحرم عمل القول بأن « الدال » صورة ذهنية مثل « للفلول » ؟ هناك حبيص نفسية إمبريقية يمكن أن نساقي لتأكيد هذه الفكرة ، كان يقال مثلاً إننا إذا سمعنا كلمة ما لم نستطع أن ندرك معناها إلا بعد أن نتصرف عليها صوتياً ، كأن يكون الذى ينطق الكلمة طفلاً ، أو شخصاً أجنبياً يصعب عليه أن يفهم الحروف العربية . ومعنى التعرف هو أننا نفسر الأصوات للمسوعة طبقاً للمسورة السمية المنزوجة المنخرجة فى ذاكرتنا ، أو - بزيد من الدقة - أننا نحول الصوت الجالوجى إلى صورة صوتية باطنية . ويمكن أن يقال أيضاً إن العلاقة الوثيقة التى يفرضها سوسير بين الدال واللفلول تحتم أن يكون الاثنان متشابهين فى نوع الوجود .

ولكن هذا التفسير الإمبريقى - فى الواقع - لا يحل المشكلة الوجودية ، مشكلة وجود الكلمة بصورتها المثالية - كصوت ومعنى - خارج ذهن السامع والمكلم . ولا تقوم المشكلة أمام سوسير إلا حين يتحدث عن « اللغة » كتظام اجتماعى ، فى مقابل « الكلام » (يستعمل المترجمون هنا « القول ») الذى هو نشاط فرعى . فالكلام يمكن أن يبالغ ببساطة فى أنه نشاط فيسيولوجى نفسى فى وسط مادى كسائر الوظائف التى يقدم بها الإنسان وحتى الحيوان . أما « اللغة » وهى موضوع البحث هنا ، إذ هى مرجع الأفراد حين يتخاطبون ، فلا بد أن تقدر لها وجوداً خارجياً . وهنا أن سوسير ينفذ الجزء المادى الملحوظ فى الكلام من تعريف اللغة ، فسيبقى الجزء النفسى فقط ، بل جانب واحد منه وهو جانب « التقبل » ، حيث إن اللغة - كتظام اجتماعى - لا يحددها الفرد ، بل يتقبلها من المجموعة اللغوية التى

أول الأمر ، ومعنى ذلك أنه ينظر إلى اللغة من منظور نفسى اجتماعى ، ينظر إلى استعمال اللغة من حيث هو نشاط نفسى أولاً ، ومن حيث هو عرف اجتماعى ثانياً .

السيميوطيقا عند سوسير ، إذن ، علم وضعى كسائر العلوم ، وعلم وضعى (يبحث فيها هو كائن) وليست علمياً مبدئياً (يبحث فيها بنى أن يكون) . و « العلامة » عنده ليست « قضية » منطقية كما هى عند بيرس ، ولكنها - بالاصطلاح المنطقى - تصور لا تصديق ، وبالاصطلاح اللغوى التقليدى « كلمة » مفردة ، بشرط ألا تنسى أن الكلمة ليست صوتاً متلوفاً فحسب ، ولكنها صوت ومعنى ، أو دال ومدلول .

وتبقى مشكلة تظل برأسها - كاللفلول الشئ - من خلال كلام الرجلين : مشكلة نوع وجود العلامة : هل هى شيء مادى أو شيء معنوى ؟ والمشكلة لا تطرح عندها هذه الصورة المجردة ، لأنها فى جوهرها مشكلة فلسفية لا هوية : ما العلاقة بين المجرد والمحسوس ، بين الكل والجزئى ، إن كانت ثمة علاقة بينهما ؟ وهى مشكلة لا يستطيع العلم الوضعى - بوسائله المتيرة حتى الآن فيها نظراً - أن يقترح حللاً لها . ولذلك فهو ينحيزها من مجال بحث . وهنا أن بيرس وسوسير كليهما يحزمان على أن تكون السيميوطيقا علماً وضعياً فيها بحلولان دفع هذه المسألة بعيداً ، ولكنها لا ينجمان فى ذلك تماماً . إن بيرس يحدد موضوع السيميوطيقا بأنها نظرية شكلية للعلامات كما تستخدم فى الفكر العلمى ، أى الفكر القادر على التعلم من التجربة (ص ١٣٥) . وإذا كانت الموضوعات هى مادة الفكر العلمى ، أى الواقع الذى يرصد هذا الفكر من خلال التجربة ، فإن العلامة لا عمل لها فى الموضوع إلا أن تصورها وتجبر عنها ، ولا يمكنها أن تفيد فى تقديمها أو التصرف عليها (ف ٢٣١ ص ١٤٠) ، بل إن الموضوع ، بالنسبة إلى العلامة ، يمكن أن تكون مدركة أو متخيلة (ف ٣٣٠ ص ١٣٩) . والمثل الذى يفرضه بيرس (ف ٢٣٧ ص ١٤٠ - ١٤١) يوضح أنه ينظر إلى العلامة على أنها عمل ذهنى ، فالشخص الذى ينظر نحو البحر ولا يرى سفينة ما ، ولكن رفيقه الواقع بجانبه يحدده من سفينة يراها هناك ، ويرى أنها تحمل مسافرين ولا تحمل بضائع . هذا الشخص الأول حين يفهم قول رفيقه يستنتج منه معلومتين : الأولى هى أن رفيقه أخذ بصراً منه ، والثانية هى أن السفينة التى يراها رفيقه لا يراها هو تحمل مسافرين ولا تحمل بضائع . القضية الأولى عبارة عن علامة ، موضوعها جزء البحر الذى لا يراه ذلك الشخص . هكذا تقريباً يقول بيرس نفسه ، ويمكننا أن نكمل لوكان العلامة : « ركيزة » الموضوع : فكرة أن هذا الجزء من البحر يمكن أن غرق فيه سفن - « المصورة » (أو العلامة كما يسميها بيرس أيضاً نوع من التفاعل فى التعبير) هى إدراك أن هناك بالفعل سفينة فى هذا الجزء - و « المفكرة » أن الشخص الآخر أخذ بصراً من الأول . والمعلومة الثانية : « العلامة الثانية » ، أن هناك سفينة (ركيزة) - أما المصورة يمكن أن تحمل مسافرين أو بضائع أو كليهما (ركيزة) - أما المصورة أو العلامة فإن هذه السفينة بالذات تحمل مسافرين فقط . والمفكرة : الشخص الآخر الذى رأى السفينة يمكنه أيضاً أن يميز نوعها .

بما أن الشخص الأول لم ير سفينة ما ، يمكننا أن نقول إن العلامة

تعمل على شيء آخر : أن تستدعي هذا الشيء باعتبارها دليلاً عنه (١٧٨) ؛ وعلى ذلك بعلامات اللغة وعلامات الكتابة وعلامات التحية وعلامات المرور وعلامات النقدية وعلامات البعثات والشائير والمعتقدات وعلامات الفن بشكل أشكالها . والسمة العامة لكل هذه الأنظمة الاجتماعية هي « قدرتها على الدلالة وتكونها من وحدات دلالية أو علامات » .

وإذا قلنا هذا الحكم التحليلي « أنظمة العلامات هي أنظمة تتكون من علامات » اعتماداً على وصف العلامة بـ « القدرة على الدلالة » ، فسيفي أن الأنظمة المذكورة بينها اختلافات كثيرة . ويضع بنفسه معاييروظيفية لتمييز النظم السيميولوجية عن غيرها من ناحية ، وتميز بعضها عن بعض من ناحية أخرى . هذه المعايير هي : كيفية تأدية النظام لوظيفته ؛ مجال صلاحيته ؛ طبيعة علاماته وصددها ؛ نوعية توظيفه . وبينما يبدو نظام مثل إشارات المرور غرضياً في سهولة تطبيق هذه المعايير عليه ، فإن نظام العلامات في الفن تستدعي على مثل هذا التطبيق استقصاء شديداً . فمن ناحية تبدو « العلامات » في الموسيقى واضحة ، وهي النغمات التي تظهر في التدوين الموسيقي عمدة ومتميزة ، ولكنها تنقض الدلالة خارج قيمتها النسيية في السلم الموسيقي ؛ ومن ناحية أخرى يصعب جداً أن تتصور « علامات » عمدة تشكل منها اللوحة ، في حين يكون للوحة — ككل — دلالتها الخاصة التي يدعها الفنان ، بل أن نختزل إلى سلسلة من العلامات تتصرف عليها واحدة واحدة ثم نضيف بعضها إلى بعض فننتج دلالة الرسالة .

ونخلص بنفست إلى القول :

« ومن الغريب أن مفهوم العلامة ، وهو الأداة الفنية التي خلقت السيميولوجيا ، قد ساهم في تجميعها وألفها في مازق ؛ فمن جانب لم يكن من الممكن إبعاد مفهوم العلامة دون إلغاء أكبر خصائص اللغة أهمية ؛ ومن جانب آخر لم يكن من الممكن بسط هذا المفهوم ليشمل القول في جملة دون فهم تعريفها على أنها الوحدة الصغرى للكتابة للغة .

« وختاماً فلا بد من تجاوز المفهوم السوسيري للعلامة كوحدة فريدة ترتب عليها بقية اللغة وأجزاءها لوظيفتها معاً . ويمكن أن يتم هذا التجاوز من خلال مسلكين : أولاً — في التحليل داخل اللغة intra linguistique — نضها من خلال إدخال بعد جديد للدلالة سيته البعد السينطيق ، يتعلق بالقول ويختلف عن دلالة الوحدة المفردة التي تنتمي إلى السيميوطيقا . ثانياً : في التحليل عبر اللغوى translinguistique للتصوص والأعمال من خلال تطوير شرح دلالي ينطلق من سينطيقا القول .

« وستكون هذه السيميولوجيا جيلاً ثانياً ، فتستطيع بأدواتها ومبناها أن تساهم في تطوير فروع أخرى من السيميولوجيا العامة » (١٩٠) .

لنعتبر مسرعين على التناقض الظاهر في هذا الحزام : فالسيميولوجيا — أو السيميوطيقا — استعملت مرة على أنها دراسة

يتنى إليها . ولكنها أيضاً ، مثل الكلام ، ذات طبيعة ملموسة ، وإذا كانت العلامات اللغوية في حقيقتها نفسية فإنها ليست مجردات (١٤٨) . ومعنى ذلك أن اللغة ، بالإضافة إلى أن لها وجوداً خارج ذهن من يستعملها ، تتميز بوجودها هذا بأنه ملقى نفسى في آن . ويتشمل جانبها النفسى في العلاقة بين طرفي العلامة ، البدال والمداول ، وفي العلاقات بين العلامات بعضها وبعض ، أما جانبها اللادى فيتمثل في الكلمات المكتوبة .

وهنا نقطة مهمة جداً ، ويجب ألا نقولنا حين نأمل نص سوسير . وهي أن الجانب اللادى « الملموس » من اللغة لا يتمثل في أشياء أو حقائق خارجية تشير إليها العلامة ، بل في الآثار الخفية التي ترمز — بدورها — إلى العلامة .

هذه بعض المشكلات التي صاحبت نشأة السيميوطيقا . وبمس الفارسي أن وراء المشكلات الفنية الخاصة ، مشكلة فلسفية أعمق ، لم تنتج السيميوطيقا لا في انتقائها ولا في استبعادها . وقد يبدو لنا أن مشروع سوسير أقل طموحاً من مشروع بيرس ، وأنه — من ثمة — أقدر على حل المشكلات التي تترعرع . والواقع أن سوسير كان هو صاحب التأثير الأقوى في الأبحاث السيميوطيقية التالية . ومع ذلك فقد أثار مفهوم العلامة عنده مشكلات غير هينة . فهذا بنفست الذي لا يفتى احتياجه لسوسير يثير شكوكاً كثيرة حول مصطلح العلامة عنده . ولا يتعلق أي من هذه الشكوك بكون العلامة حسية أو عقلية . فمع أن سوسير نفسه قد شغل هذه المسألة فلها أصبحت غير ذات موضوع عند خلفائه . لقد كان لاحتضامها — على ما يبدو — لازماً عن تأكيده للارتباط بين الدال والمداول بحيث يتطلب وجود أحدهما وجود الآخر . وفي نص مشهور له يشبه الدال والمداول بوجه الزورقة وظهرها (ويضيء « الشيء » في ذاته « غير داخل في مفهوم العلامة ») . أما خلفه سوسير فقد اكتفى بتقرير استقلالية العلامة ، بمعنى استقلالها عن إرادة الفرد والجماعة معاً ، وبمفنى استقلالها عن الموضوع الخارجي أو « الشيء » في ذاته « أيضاً ؛ أي أنهم اكتفوا بتحديد مفهوم العلامة وظيفياً عن تحديد وجودها ، وانطلقوا من هذا المفهوم لتصنيف العلامات ودراسة أنظمتها المختلفة .

إن سوسير لا يعطى تصنيفاً واسعاً للعلامة بحيث ينطبق على جميع الأنظمة التي يسميها سيميولوجية (أي أنظمة علامات) إذ إنه على ما يظهر لا يطمش إلى تعريف كهذا . فالسيميولوجيا لا تتمثل في شيء كما تتمثل في اللغة ، واللغة لا يمكن أن تدرس دراسة علمية إلا إذا درست من وجهة سيميولوجية . ويتفرع عن ذلك أن مفهوم العلامة اللغوية لا ينهم إلا على أساس سيميولوجي ، في حين لا يمكن فهم العلامة السيميولوجية إلا من خلال العلامة اللغوية (ص ١٥٠) . ولكي يخرج سوسير من هذه الدائرة المغلفة يكتفى بتوضيح معنى العلامة اللغوية ، ولا يكاد يعرفها بأنها وحدة نفسية مؤلفة من صورة سمعية ومفهوم أو دال ومداول (ص ١٥٣) حتى يجد نفسه مضطراً إلى الدخول في الإشكالات الوجودية . لذلك يلجأ بنفست إلى تعريف بيرس للعلامة — وإن اختصره شيئاً ما — ليكون صالحاً للتطبيق على اللغة وغيرها من أنظمة العلامات . لقد عرف بيرس العلامة بأنها « شيء ما يوثب لشخص ما عن شيء ما من وجهة ما وبصفة ما » (ص ١٣٨) . ويقول بنفست : « إن دور العلامة هو التمثيل ؛ أن

واحد هو غير جانبها الأصيل ، كما تتناول الطعام أو الملابس أو التودد . وقد تعرض علم الأسلوب لثل هذه الإشكالية من قبل ، إلا أنها وضعت هناك وضعا صريحا مباشرا ، رعا لأن تسمية العلم مستمرة في النقد الأدبي ، في حين أن العلم نفسه متضرع عن علم اللغة ، والسيميولوجيا علم جديد يشمل علم اللغة وغيره . لذلك يبدو لنا قول بفتنست ، حين يسرع في بحث الموسيقى والفنون التشكيلية تحت اسم « أنظمة الصوت والصورة » إنه يتناول هذه الأنظمة « علما بدأ يترك جانباً وظيفتها الجمالية » (١٩٤) - يبدو لنا هذا القول جديراً بتأييده وإبراز معناه ، لأنه غالباً ما ينسى .

والمشكلة أشد وضوحاً في الأعمال الأدبية ، حيث إن العمل الأدبي - كما يقول ماركوزسكي - يجمع بين كونه عملاً فنياً من جانب وكونه - في الوقت نفسه - كلاماً parole يعبر عن موقف عقل أو فكرة أو شعور الخ . (١٩٨٨) . وهناك ردهم من الكتاب حاولوا صياغة نظرية سيميوطيقية للفن ، أي أنهم - بعبارة أخرى - حاولوا أن يدرسوا النشاط الفني - إبداعاً واستجابة - على أنه نوع من الدلالة . وقد مثلهم في هذا الكتاب : ريفاتير من الشعر ، وكيريلام من المسرح ، ويررى لوتمان من السينما ، إلى جانب يورى لوتمان نفسه ، الذي حاول أن يصوغ نظرية جمالية عامة ، معتمداً على مفاهيم سيميوطيقية .

وجميعهم واجهتهم مشكلة العلامة - معتمداً على مفاهيم سيميوطيقية - بفتنست في أحدها وهو أن العلامة عند سوسير تساوي الكلمة ، أي أصغر وحدة للدلالة اللغوية . وعلى مجموع العلامات - حسب سوسير - تقدم بنية اللغة - ككل - من خلال علاقتي التماثل والتمازج . ونحن نعلم أن تأثير العمل الفني لا يرجع إلى مجموع مفرداته بل إلى شيء على العمل ككل . هذا إلى أنه من المصير - وقد يكون من المتصور - أن نحصد وحدة صغيرة دالة ، نشبه العلامة اللغوية ، في أي فن من الفنون الجميلة سوى الأدب . والجانب الثاني أن « استقلالية العلامة » ، كما يصورها سوسير في اللغة ، لا يمكن تطبيقها على الفن تطبيقاً كاملاً . فإذا كانت استقلالية العلامة تعني فيها تعنيه أن الواقع لا يدخل في تكوينها إلا من خلال « المفهوم » الذي يمكن أن يكون مطلباً للواقع أو غير مطابق (وهذا القول يصدق على العلامة عند بيرس كذلك ، إذ إن العلامة عنده لا تتكون إلا بتسلط فكرة ما - أو « كريمة » - على الموضوع) ، فمثل هذه الاستقلالية ترحب بأي نظرية معاصرة عن الفن ، حيث إن محاكاة الواقع - في أي صورة وبأي درجة - لم تعد مقبولة في هذه النظريات . ولكن استقلالية العلامة بمعنى أنها تبقى في داخل منظومتها الخاصة معتمدة فقط على علاقاتها بآثار عناصر المنظومة ومستقلة عن إرادة الفرد وحتى الجماعة التي تستعملها ، معتمدية على التنوير إلا بتأثير الزمن وقوانين التنوير الداخل الخاصة بها - هذا النوع من الاستقلالية لا يقيه الفن بسهولة ، لأن الفن لا يزال متسككاً بفرد العمل الأدبي ؛ وهذا يستتبع أن تنزل العلامة الفنية عن استقلاليتها خضوعاً لإرادة البدع (وإن كنا نشهد الآن ، ومع تنامي التجميعات السيميولوجية في النقد ، ميلاً إلى تقديم استقلالية العلامة على فردية الإبداع ، إلى حد القول بموت المؤلف) .

من المناسب ، وقد وصلنا إلى بحث العلامة في الفن ، أن نبدأ بريفاتير ، حيث نراه يضيف إلى مفهوم العلامة مفهوم النص .

للمفردات فقط ، في مقابل السيميوطيقا التي تعني بدراسة الأقوال ، ومرة ثانية على أنها تشمل السيميوطيقا وما هو أوسع من السيميوطيقا ، وهو - على ما يظهر - الدراسة المقارنة للتصوّر والأعمال . والتفسير الوحيد لهذا التناقض هو أن « الجليل الجليليد من السيميولوجيا » أو السيميوطيقا سيكون مختلفاً عن الجليل الأول بفضل هذه الإضافات . ولكن لماذا هي « إضافات » ؟ ومن ، أو ما الذي أعطى السيميولوجيا الحق في استلحاقها ؟

لنعتبر سريعاً على هذا الاعتراض ، رغم أهميته ، كي نتناقل موضوعين يتجاوزان حدود اللغة ، التي وقف عندها بفتنست في اقتراحه الأخير ، إلى أنق السيميولوجيا باعتبارها بحثاً في أنظمة الدلالة على اختلاف أنواعها ، كما أوضح في صدر مقالة .

أبتداءً ، يجب أن نعلم بأن من حق هذا العلم الجديد ، « السيميوطيقا » ، أن يجمع مواده من كل الأشياء التي تستخدم بفرس الدلالة ، ولو كان لما بجانب الدلالة فرض آخر ، أو فرض سبق . فهو إما يتناول هذه المولد من زاوية الخاصة ، دون أن يزعم القدرة على التفرد بتفسيرها ، أو توجيه سائر الدراسات التي تتناولها . فإذنا وقع في وهم أسد مثل هذا الادعاء فالحق خطأ للتوهم وليس خطأ العلم نفسه . لقد درس بارت لغة اللائس ولغة العلم أي القيم الدلالية (الاجتماعية غالباً) التي تكون للأزياء وللواتم ونحوها ، دون أن يعني ذلك أن السيميولوجيا تعنى نفسها في التفصيلات الطعام أو الملابس أو تفتيتها . وقد وضع بارت تفرقة مهمة بين نوعين من الأشياء الدلالية : أشياء دالة بأصل طبيعتها مثل اللغة الطبيعية وإشارات المرور ، وأشياء تستخدم أصلاً في أغراض غير الدلالة ولكنها يمكن أن تنكس في التعامل الاجتماعي قيمة دلالية ، فطبق عليها في هذه الحالة قوانين السيميولوجيا . ويبدو لنا أن التعبير عن الدلالة أحياناً « إحلال شيء على شيء آخر » أو « تمثيل شيء بشيء آخر » (انظر أيضاً تعريف لوتمان للعلاقة مع ١٩٦٦) يطوّر على قدر من الخطر : إذ إن القيمة التبادلية لا تساوي القيمة الدلالية . وأوضح ما يظهر ذلك في النقود ، فالنقد لا تنقل من حيث الصفة التبادلية من اللغة ، بل تفوقها ، ولكن القيمة التبادلية للنقد لا تخضع لقوانين سيميولوجية ، بل لقوانين من نوع آخر يختلف كل الاختلاف . ومن ثم فالقول بأن السيميولوجيا يمكن أن تفسر الاقتصاد أو العلوم المالية تحت جناحها يشبه القول بأنها تشتمل على فن التفصيل على فن الطبخ .

والملحظة الثانية قد تكون أكثر إثارة للجدل ، ولا بد لنا من أن ننوقف عندها طويلاً لأنها لا تتناول بفرعية الدلالة بل بفرعية الدلالة ؛ ومن ثم فظاهر الأمر يدعو إلى أن تكون اللغة المعنية بلسرها جزءاً من السيميولوجيا . الأعمال الفنية أعمال دالة بدون شك ، ولكن دالاتها تنسب بسمة أساسية خاصة بها وهي أنها دالة « جمالية » . وسنأخذ هذا الوصف على أنه قضية مسلمة دون أن نتعرض لتحليل معناه ؛ مفهوم « الجمالية » موضوع بحث خاص . وهنا لا بد للسيميولوجيا من أحد مسلكين : إما أن تعدد دخلاً في مفهوم « الدلالة » الأوسع ، وفي هذه الحالة يكون عليها أن تعدد معناه لتصبح الدراسة النظرية للفن جزءاً من السيميولوجيا ؛ وإما أن تعدد مفهوماً متميزاً ومستقلاً عن « الدلالة » فيفسح من واجباها أن تتناول الأعمال الفنية من جانب

كيف يتم هذا التجاوز؟ إن ريفاتيير لا يكفى، مثل يفتست، بالإحالة إلى الوحدة الكلية، ولكنه يتبع ما يجري للملازمة اللغوية حين ترقى إلى هذا المستوى اللغوي، أى أنه يبحث عن الوحدة من خلال المعاني الجزئية، وعن المعنى الخفى من خلال المعاني الظاهرة، وعن المعنى لتفسير من خلال المعاني المتعارفة. وهكذا تلحم مفاهيم الوحدة والعلامة والنص في حركة «تقريب» شاملة، إذا استمرنا هذا المصطلح من الشكليات الروس. لا تزال الكلمة المفردة هي وحدة الدلالة، ولكنها كلمة يضعها الفقاري - لا الكاتب - ليجمع فيها دلالة النص ككل. أما الذى يقدمه إليه الكاتب فهو بنية تتخلل في نموذج يتجسد بدوره في عدد من «اللاحويات» أى تلك الكلمات التى تصادم تصورات الفقاري للملغة عنها.

وإذا نظرنا إلى ما يسميه ريفاتيير «المؤد» على أنه «الدلول» الذى يمكننا - نحن القراء - أن نضعه في كلمة واحدة بعد أن نقرأ القصيدة ونستوعب كل صفتها، فإن «الدال» في هذه الحالة لا يمكن أن يكون سوى النص ككل، النص الذى يبين عليه أو «تصنّده» (إذا استمرنا اصطلاح الشكليات الروس مرة أخرى) كلمات تجبه الفقاري بقرابة موهما في السياق.

قد تصور أن هذه التحولات في العلامة هي أولاً وأخيراً إبداع فردى. ولكن ريفاتيير لا ينظر إليها من هذه الجهة. إن النص يصبح - بدوره - علامة «ولاً ما كان في استطاعتنا أن نعرف له مدلولاً، بل أن نعبّر عن هذا المدلول بكلمة واحدة أحياناً». وما دام قد أصبح علامة فإنه لا يفهم إلا في ضوء منظومة من جنسه - كسائر العلامات - بعبارة أخرى لانهم النص إلا في ضوء نصوص أخرى من جنسه. وهكذا تبين أن ريفاتيير لم يعترف بالدلالة المحاكية لقدرات النص، في القراءة السطحية الأولى، إلا ليلقيها في القراءة المتعمقة الأخيرة، حين تصبح دلالة النص متوقفة - فقط - على نصوص أخرى.

إن دراسة سيميوطيقية للمسرح أو السينما يمكن أن تكون اعتباراً أصعب للسيميوطيقا حين تخرج إلى مجال أوسع من مجال اللغة الطبيعية، فحين هنا أمام فنيين أشد تركيزاً من الشعر، لآلها يستخدمان اللغة الشعرية إلى جانب لغات أخرى مسموعة ومرئية. ومع ذلك تبوّلنا النتائج التى وردت في مقال كيريلام (عن المسرح) ويورى لوفان (عن السينما) مباشرة جداً. وأهم ما توضحه هذه الدراسات هو أن المسرح والسينما لا يعرضان علينا أشخاصاً وأشياء، بل دعوذاً للأشخاص والأشياء. (إن الدارس المختلفة في فني التمثيل والإخراج تدلنا على أن للمسرح والسينما ليساً نقلاً للحياة على خشبة المسرح أو على شاشة السينما، ولكنها تفسير للحياة. إلقاء الممثل وحركاته وإشاراته على المسرح لا تمثل الحياة، بل تفسرها على نحوها. لقد كان التعبير عن المواقف والانفعالات بالثيوار وملامح الوجه هو ما يميز التمثيل وما تنتظره من الممثل حتى وقت قريب، ولكن منذ ملارون براندو أصبحت التيرة اللاسبابية واللامع الجملة هي ما يحرم الممثل على إقنائه. ولا سيما إذا كان الموقف بحيث يثير أعنف الانفعالات). كل شيء على المسرح له دلالة تتظم داخل الدلالة الكلية للممثل بجميع مكوناته. وكذا أفادت الدراسة السيميوطيقية للمسرح والسينما من السيميوطيقا الصاعدة في تحديد الطبيعة الرمزية (بالمعنى العام للرمز) لملمين الفنين، فقد أفادت منها

ولكنه يختلف عن يفتست الذى يفصل دراسة «الكلم» - أى النص - عن دراسة العلامة اللغوية - الكلمة - عيلاً الأولى على السيميوطيقا ونحصها السيميولوجيا بالثانية، ثم مدخلنا الأولى في الثانية دون بيان واضح لكيفية الربط الذى يقترحه. وهناك مفهوم آخر لا يقل أهمية عن النص في الدراسات السيميولوجية الأحدث، وهو مفهوم «المسطة» Semiosis الذى يرجع إلى بيرس، ويستعمله ريفاتيير لتفسير انتقال العلامة اللغوية من مستوى المعنى الاعتيادى المتعارف عليه (ويصبح أن نطلق عليه اسم «الوضع») إلى مستوى المعنى المتبدع في سياق النص. هذا الانتقال، في نظر ريفاتيير، هو «الحقل الأصل للسيميوطيقا» (٢١٧). والواقع أن السيميوطيقا إذا كان لها أن تخرج من مجال اللغة الطبيعية (بمعناها الضيق الجليد عند سوسير وهو مجموعة القدرات الوضعية إلى جانب القواعد المترتبة في نظم الجملة) فلا معنى لها عن البحث في توليد الدلالات الجديدة سواء أكان ذلك من خلال العلامة الأصلية نفسها لم يصطناع علامات جديدة من مصدر آخر. لقد نبه سوسير إلى عدم قدرة اللغات الاصطناعية - إذا دخلت في الاستعمال العام - على التثبت أمام تيار التعبير الذى يفعل فعله في اللغة الطبيعية بفصل استمراريتها ذاتها (ص ١٦٧). ولكن الفكرة للسيطرة عنده بالنسبة إلى موضوع البحث اللغوى هي «دراسة الحياة العبادية والمنظمة للهجة نامة التكوين» (١٥٨). ولذا فإن مجال البحث في التغيرات التى تصيب العلامة نتيجة للتقلل الإرادى أو شبه الإرادى من لغة وتوكلن العلامات الجديدة في اللغة الأخرى (وسحق من فروع من فروع المعرفة إلى فرع آخر داخل اللغة نفسها) يجب أن يكون على بحث جلد وعميق من اللغويين العرب على الخصوص. وما فعله ريفاتيير وغيره من عرجوا بالصطلحات السوسيرية إلى آخر السيميوطيقا الأوسع هو في نفسه مثال جيد للتغير الذى يصيب العلامات الاصطناعية العلمية (وهي نوع من اللغة الاصطناعية) عند تداولها ولو بين فئة قليلة من المتخصصين، كما أن هذه الأبحاث تفسر - جوانب التعبير في اللغة الطبيعية نفسها حين تصعد إلى مستويات ثقافية أعلى. يقول ريفاتيير: «والحقل الأصل للسيميوطيقا هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر، أى تصميمها من دلالة مركبة في مستوى أول من قراءة النص إلى وحدة نصية تنتمى إلى منظومة أكثر تطوراً. وكل ما يرتبط بتدريج العلامات من صعيد المحاكاة إلى مستوى أعلى من الدلالة فهو مظهر من مظاهر المسطة Semiosis (٢١٧)

وهنا ينبغي أن نلاحظ كلمة جاءت من أفق النقد، وهي كلمة «المحاكاة». وقد جاءت - في الواقع - لنهلم، ولكنها أبرزت جانباً من جوانب العلامة تفضل للوغيات السوسيرية عادة: أعنى الجانب الإشارى. والسبب في ذلك واضح، وهو أن قسماً كبيراً من النقد الأدبي، منذ أرسطو، يعتبر محاكاة الواقع هي السمة الجوهرية للأعمال الأدبية والفنية بوجه عام. وفي عصرنا هذا لم يعد الفن محاكاة للواقع بل تحريفاً مقصوداً بوجه عام. لهذا ينزل ريفاتيير «المحاكاة» إلى المستوى الأدنى من التعبير اللغوى (وهو الإخبار العادى في اللغة الطبيعية)، وتصبح الخاصية المميزة للغة الشعرية عنده هي تجاوز هذا المستوى إلى مستوى أعلى من «المسطة».

دلالة العلامة الفنية ، وموضوعها ، أما الدلالة فهي أيضاً « قيمة » و « بنية » موجودة في الوعى الجماعى كما سبق القول . ويسمىها موكاروفسكى « المعنى » و « الدلالة » و « الموضوع الجمالى » . وأما « الموضوع » فقط - أو المشار إليه - فهو السياق الكلى للظواهر الاجتماعية ، مثل الفلسفة والسياسة والدين والاقتصاد ؛ ولكنه يمكن أيضاً أن يكون موضوعاً محدداً (حدث ، شخصية ، الخ .) مثل الأوب والرسوم والنحت ، والفن عند موكاروفسكى أيضاً علامة مستقلة ، أى أن المشار إليه لا يقوّم بأكثر من وظيفة « محور » للرمز الفنى و « رابطة » بينه وبين الموضوع الجمالى .

ومع ذلك فإن « الموضوع » (المزيد من الوضوح نسميه « المحتوى الإشارى » أو « عنصر المحاكاة ») بشكل وظيفة إضافية للنص إلى جانب وظيفة الجمالية ، هذه الوظيفة الإضافية هي « التوصيل » . وكلام موكاروفسكى عن اجتماع الوظيفتين أو موضوع الثنائية للأول ، أو العلاقة الجدلية بينهما ، كلام في غاية الاضطراب . فهو لا يوضح ما يقصده به « بالموضوع الجمالى الموضوع في الوعى الجماعى » أكثر من أنه بنية وقيمة في الوقت نفسه - هذه المشكلة التى حلها ريفاتير في إطار استقلالية العلامة بأن حدد معنى العمل الفنى كعلامة بوضعه داخل نظام العلامات التى من جنسه . ومع أنه يشير إلى أهمية « التحولات » التى تدخل في العلاقة بين العمل الفنى والشئ المشار إليه - أى الدرجات المختلفة فى تير بها العمل على سلم الواقع - الخيال ، أو المحاكاة - المستقلة - فإنه لا يتطرق إلى فكرة « تصعيد العلامة » التى أروضها ريفاتير ، وهى فكرة أصلية في سيمولوجيا بيرس ، وأداة قوية استخدمها السيمولوجيون من بعده لبحث النظم الدلالية الأكثر تركيياً .

إن هذه المقالة أو المحاضرة تعد من الأعمال المبكرة في سيمولوجيا الفن ، فقد كتبت في سنة ١٩٣٤ ، وهى لا تستفيد حتى من أفكار الشكليين الروس الذين اتصل موكاروفسكى بأعمالهم منذ بدايات العلمانية وقد يكون لإيجازها الشديد بعض الأثر في هذا . « التحولات » التى يشير إليها موكاروفسكى ربما كانت منظراً لفكرة « التفرع » . على أن موكاروفسكى قد طور نظرياته الجمالية على مدى السنين ، كما يظهر في المقالة التى كتبها كاتب تشيكى آخر وهو ميلان بانكوفتش « الأسلوب الفرضى ومشكلة المعنى في العمل الأدبى » (ترجمت ضمن كتاب « اتجاهات البحث الأسلوبى » لكاتب هذا المقال) . وعظمها وجبرها تلخيص لآثار موكاروفسكى المقررة في أعماله على مدى أربعين سنة تقريباً . وغنيها « semantic gesture » وهو موكاروفسكى « الإيماء الدلالية » و « semantic gesture » اصطلاح بين نوع الدلالة الفنية حسب رايه . فالعمل الفنى لا يعطى أى دلالة محدودة ، ولكنه يعطى منظراً غير نفعى وغير حادى للواقع ، تلتقى فيه الذات للوحدة بالعالم من خلال الأسلوب الفردى . فدلالة « في العمل الفنى - بناء على هذا - لا علاقة لها به « التوصيل » بالمعنى الذى نتحدث عنه تلك المقالة القديمة ، بل هى مجرد « إيماء » وفكرية تساعد على أن يتأمل العالم ويصوغ موقفه منه .

ويمكننا أن نقارن « الإيماء الدلالية » عند موكاروفسكى بـ « المولد » عند ريفاتير . ويتبين الفرق بينهما في النظر إلى « مرجع » كل منها . فلما مرجح « المولد » فهو الأعمال الفنية المشابهة ، وأما

السيمولوجيا العلمية فوالتد لا يستهان بها . لعل من أهمها اقتران النظم السيمولوجية وتبادلية العلامات . لقد أنكر سويسر تعدد الدلالات اللغوية ، فنفى أن يكون لثير مقطع ما دلالة مزدوجة (١٥٧) فكسا منه - على ما يظهر - مبدأ استقلالية العلامة وثباتها ، ولكن الدراسة السيمولوجية للمسرح نبهت إلى أهمية « الدلالات المصاحبة » (٢٤٣) . وما أدى ذلك أن يطبق على لغة الشعر أيضاً (وهو مطابق بالفعل من قبل السيمولوجيا) حيث يلبع الوزن دوراً مهماً في الدلالة الشعرية ، مع كون الوزن داخل في بنية اللغة الشعرية ، في حين أن الدلالات المصاحبة في المسرح تكون جزءاً من استجابة الجمهور وتتبع عن ملابس وأعراف اجتماعية . كذلك أنكر بيفنست ، من منطلق لغوى ، تبادلية العلامات من نظم سيمولوجية مختلفة (١٨٠) ، ولكن الدراسات السيمولوجية للمسرح والسبنا تثبتان العكس . فمن الممكن - مثلاً - استبدال علامة حركية بعلامة أيقونية (٢٤٢) ، ويمكن أن نحلّ العمل على المنظر (٢٥٤) كما يمكن أن يحلّ تحريك الكشف على الإشارة اللغوية (٢٥٦) . وأهم من حلول العلامات بعضها على بعض ما لوسط من التوحيد بين نظامين للعلامات (الصورة والكلمة أو الأيقونة والرمز) توحيداً يعتمد على التضامض الجسدي بينهما (٢٧٣ ، ٢٧٤) ، بحيث يصحح الكلام عن وحدة بوليغونية في المسرح (٢٥٠) - ومثل ذلك يمكن أن يقال عن السبنا .

إن أهم ما تظهره الأبحاث السيمولوجية في الشعر والمسرح والسبنا هو تحولات العلامة والفرق بين الأنظمة : الدلالات الجسدية التى تنكسها المفردات في النص الشعرى بفضل « المولد » - الدلالات الرمزية التى تنكسها العلامات الأيقونية على المسرح - اللفظة السبناية باعتبارها علامة محكومة بمواضع خاصة بالعرض السينمائي ، والمونتاج باعتباره تركيباً مطرداً لللفظ - الموسيقى واللغة والمنظر باعتبارها شفرات متداخلة في علاقات جدلية . . . ونحن نشعر أن البحث السيمولوجى ، منذ اختار لنفسه أن يتعدى عن الفلسفة ، يسير في الطريق الصحيح طالما اتبع المنهج العلمى في جمع المادة وتحليلها . إن كلاماً عن الشعر والمسرح والسبنا يقدم مادة متجسدة للباحث السيمولوجى ، مادة تسمح له بالبحث عن وحدة أساسية يسميها « علامة » ويحاول اكتشاف القواعد التى تسير عليها في تصرفاتها المختلفة . وعندما تبلغ هذه الأبحاث الخاصة درجة معينة من النضج ، عند ذلك فقط يمكن الجمع بينها تحت عنوان « سيمولوجيا الفن » .

ولكننا نعلم في الواقع يبحث موكاروفسكى ، لأننا نراه قد سقط بين السيمولوجيا وفلسفة الفن . إن موكاروفسكى يشترك مع ريفاتير ووليام ولونغمان في النظر إلى العمل الفنى مجتمعاً على أنه علامة - « علامة كبرى » كما يسميها كير إيلام - ولكنه لا يحلّو البحث عن العلاقة بين هذه العلامة الكبرى وبين العلامات الصغرى الداخلة في تكوينها . إنه - في الواقع - يستعير مفهوم العلامة ليطبقه على العمل الفنى ككل ، وينظر إلى هذه « العلامة الكبرى » على أنها مكونة من دال ومعدول ، أو « رمز » و « دلالة » ، ويسند الرمز إلى الفنان والدلالة إلى الوعى الجماعى . ويلاحظ وكر إيلام ، أن هذه العلامة الكبرى يجب أن تنحرف إلى وحدتها أصغر منها قبل أن تشرع في أى شئ . يشبه التحليل (٢٤١) . ولكن موكاروفسكى يهتم بشيئين :

الاسم : أن سيميوطيقا الثقافة لا تصنف شيئا إلى الأنثروبولوجيا الثقافية ؟

هناك سببان يجعلان لسيميوطيقا الثقافة مكاناً بجانب الأنثروبولوجيا الثقافية (أو ربما فوقها) . واحد هذين السببين يتعلق بالمادة والآخر يتعلق بالمنهج . فالأنثروبولوجيا الثقافية - على العكس - تدرس ثقافات متكاملة النمو . هذا فيما يتعلق بالمادة . أما فيما يتعلق بالمنهج فإن سيميوطيقا الثقافة تعتمد على اللغة ، والذات على المفهومين اللذين طورتهما الدراسات السيميوطيقية المختلفة وفي مقدمتها سيميوطيقا اللغة ، وهما مفهوم العلامة ومفهوم النص . وبينما تساعد تحولات العلامة على إدراك آليات التنير داخل الثقافة الواحدة فإن مفهوم النص يساعد على إدراك آليات التوحيد . ويستمد لورغان وزملاؤه بجانب هذين المفهومين مفهومًا ثالثاً هو مفهوم « القواعد » ، ليسموا الثقافات بعد ذلك إلى نوعين : ثقافات تغلب عليها النصوص و ثقافات تغلب عليها القواعد ، مع اعترافهم بأن العنصرين ضروريان لكل ثقافة . إن هذه المقاهيم الثلاثة تلقى أضواء كاشفة على آليات الثقافة الحية التي تتجسم بين النبات والتشجير ، وبين الوحدة والتنوع ، وتتموثلوا مستمرا من خلال سعيها الذي لا يهدأ لبط سلطانها على المجال المحيط بها ، مجال « اللاتقافة » .

هذه المقاهيم الثلاثة : العلامة والنص والقواعد تعد مفاهيم سيميوطيقية عامة ، لأن كل واحد منها يمكن أن يدخل في تكوين أنظمة سيميوطيقية « مختلفة » . فالألوان علامات وكذلك الكلمات وكذلك حركات الجسم . « النص » كذلك يقال عن قطعة أدبية لها شكل ووحدة ، وعن معزوفة موسيقية ، وعن سلسلة من الطقوس التي تراعى في مناسبة معينة . والقواعد تكون في فن كالتحت أو العمارة أو الشعر ، وفي آداب اللقطة ونظام الأعراس والجنائزات .

أما « اللغة » ، فترجع على كونها خاصة بقرائن معينة ، وهي الرقائع الكلامية ، فإن علاماتها وهي الكلمات ، مرتبط بعضها ببعض : أي أنها عناصر في نظام يتوقف معنى كل عنصر منها على علاقته بغيره ، بحيث يصبح أن يقال إن العلامة في اللغة إن هي إلا علاقة . ووفق هذا فالنظام اللغوي بأسره نظام اعتباطي عرقي ، يتوارث من جيل إلى جيل ، تحافظ عليه الجماعة ويتفاهه الفرد ؛ ولكنه يجمعا عليه يمكنه أن يؤدي وظيفته الاجتماعية في توصيل الأفكار . هذا هو مفهوم كل من اللغة والعلامة عند سوسير : مفهومان متلازمان ، لا يقوم أحدهما بدون الآخر . أما عند بيرس فالعلامة مكتفية بذاتها ، العلامة استدلال عقلي ، ومن ثم فالسيميوطيقا عنده لا تخرج من كونها تصنيفا للعلامات من جهة نوعية الاستدلال ، ولا مكانة لثمة لعلامة كنظام من العلامات التي تكسب دلالتها من علاقتها التماثل والتقابل .

على أن « العلامة » كما رأينا ، قد اتسع مدلولها بعد سوسير بحيث تفرع عنه « علاقة كبرى » وتولد منه مفهوم « النص » ، إذ اعتبرت الصفة الجوهرية للعلامة بأنها ذات دلالة واحدة (وسيكون على سيميوطيقا الأدب أن تتعالج موضوع تعدد الدلالات في العلامة الواحدة أو النص الواحد) . أما اللغة فلها غرض للدلالات . على أن مفهوم اللغة لم يبق منحصرًا في اللغة الطبيعية . لقد كان التصور الجديد للغة - كما سبق القول - تصوراً سيميولوجيا من أول الأمر . وكان ذلك سبباً في تدخل ، وشبه تعرض ، بين مفاهيم « اللغة »

مرجع « الإمامة الدالية » فهو الجدل بين الذات البدعة والواقع . نحن إذن نقارن بين نظريتين فلسفيتين : نظرية بنوية مغلفة على نفسها لا تحيل فيها العلامات إلا إلى علامات ملتها (وهي نظرية غير مصرّح بها عند ريفغار) ونظرية جدلية تقوم على تناقض الذات والموضوع ، الدخال والخارج ، وترتكز على قيم (أيا كانت طبيعة هذه القيم) . وفي الحالتين ترى السيميوطيقا تخضع خضوعاً مباشراً لفلسفة عامة أولاً ، ثم لفلسفة فنية ثانياً ، أي أنها تقوم هنا بدور ثانوي وهو دور أداة مساعدة في التحليل .

وقد يبدو من غير المعقول أن نجد سيميولوجيا الثقافة أشد تماكسا من سيميولوجيا الفن . فالفن داخل في مدلول الثقافة إلى جانب المعتقدات والأعراف وسائر المؤسسات التي يكيف بها الإنسان حياته الاجتماعية . ولكن الذي يسهل مهمة الباحث في سيميولوجيا الثقافة هو أنه يتناول وحدة المهمة - أساساً - من جهة الفن . ولتعد مرة أخرى في بنفست . بقولها بنفست : « وإذا تأملنا سلوكنا أو ملامسنا الإنتاج والتبادل - أي كل ما يدخل تحت مفهوم الثقافة - لاحظنا أنها تستخدم مجموعة من نظم العلامات معا ، في كل لحظة من لحظات حياتنا » (١٧٨) . ولكن هذه النظم كلها إما تتضح لنا بواسطة اللغة : « إننا نستطيع أن نفسر علامات المجتمع من خلال علامات اللغة ، فاللغة - إذن - هي مفسر المجتمع » (١٨١) .

ستكون لنا وقفة خاصة عند مفهوم اللغة في السيميوطيقا بوجه عام ، ولكننا نشير هنا إلى أن مفهوم العلامة لم يعد كافيًا وحده لدراسة الثقافة . إن « نظم العلامات التي تستخدمها في كل لحظة من لحظات حياتنا » كما يقول بنفست ، أي النظم التي تتكون ما نسجها الثقافة ، كثيرة ومتنوعة ، كما أنها - من ناحية أخرى - لا تلك شيئا مماثل للجهاز اللغوي البسيط والثابت الذي يسمح بالتعبير عن عدد لا يحصى من المعاني . ومن ثم فلا بد لها من مجموعة من القوابل المرنة ، التي تختلف درجة تركيبها ومرتبتها من مجال إلى مجال . هذه القوابل هي التي تسمى بالنصوص (وقد مر بنا استعمال ريفغار لمفهوم « النص » في مجال الشعر) . يقول لورغان ورفقه : « إننا نفهم الثقافة على أنها الذاكرة غير الموروثة للجماعة . وهي ذاكرة تعبر عن ذاتها في نظام من الحدود والأعراف ويعلمه فإن تعريف الثقافة بأنها ذاكرة الجماعة يثير السؤال حول نظام القواعد السيميوطيقية التي تتحول بها خبرة الحياة البشرية إلى ثقافة . هل يمكن أن نعامل هذه القواعد على أنها برنامج ؟ إن كينونة الثقافة ذاتها تتضمن بناء نظام من طائفة من القواعد لترجمة الخبرة المباشرة إلى النص . ولكني يوضع أي حدث تاريخي في صفة النوعي فإنه ينبغي أن يعرف به من قبل كل شيء كوجوده ، وينبغي أن يفصح عن ماهية عنصر مميز في اللغة . وهذا العنصر اللغوي هو الذي يميل إلى الذاكرة » (ص ٢٩٨ - ٢٩٩) .

إن موضوع سيميوطيقا الثقافة هو بعينه - إذن - موضوع الأنثروبولوجيا الثقافية . فنحن نعلم أن الأنثروبولوجيا الثقافية تدرس النظم التي يكيف بها الإنسان وجوده في الطبيعة والمجتمع . وقد استعادت الأنثروبولوجيا البنوية بالفعل منهج علم اللغة البنوي حين استخدمت التناثبات القابلة كوسيلة لتمييز الوحدات الثقافية وإدراك العلاقات بينها . ولكن هل يبقى هذا أن كل ما أحدث هو تغيير في

مستقلة (وتفوت المحصر من حيث الكثرة - انظر سوسير ص ١٥٩) . والسمة الثانية وظيفية ، وهي أن اللمعة تمثل التحفيز الوحيد للاتصال بين ذات المتكلم وذات المخاطب (تأكيد الكلمتين من عندي) . فليست القضية قضية اتصال فحسب ؛ أي أن اللغة ليست مجرد جهاز إعلام بالعلم ففهم الكلمة ، ولكنها جهاز تخاطب شخص أيضاً . فحقاً إن الشراء صادقون حين ينسبون إلى العيون رسائل بالغة الخطورة والأهمية ، ولكن هذه الرسائل لا تنبع نظاماً سيميولوجياً معروفاً ، وفيها عدا للغة لا نعرف نظاماً سيميولوجياً واحداً قادراً على نقل الرسائل من الضمير إلى الضمير .

يرتبط بنقطة على هذه الخواص خاصة أهم ، وهي أن اللغة ، ممثلة في العلامات المفردة ، تملك بعداً دلالياً مرجعه التعرف على المفردات والتمييز بينها ، ومثلة في الأقوال ، تملك بعداً دلالياً آخر مرجعه إنتاج الرسائل وتوصيلها . ثم يرتبط على هذه الخاصية - بدورها - خاصة أهم ، وهي أن اللغة الطبيعية - دون غيرها من الأنظمة السيميوطيقية - تستطيع أن تترجم نفسها ، أو - على حد تعبيره - أن تصوغ كلاماً دالاً حول الدلالة نفسها (١٨٩) . وبفضل هذه الخاصية يمكن أن تفسر الأنظمة السيميوطيقية الأخرى .

هنا - إذن - حجر الزاوية في الدلالة . وهنا وضحت ، بصورة عملية ، الإشكالية التي طرحها سوسير حين جعل الدال والمُدلول كليهما نفسين . إن هذه الإشكالية قد لا تنضح إذا نظرنا إلى حال المتلقي ، ولكننا إذا نظرنا إلى منتج الرسالة (يقع ثمة غطاء : فلولاً أن منتج الرسالة يبحث في ذهنه عن دال مناسب للمُدلول الذي في ذهنه أيضاً ، لما أمكنه أن يفكر في الدال والمُدلول مجتمعين .

هذه هي الصورة التي يفتقر فوقها بنفست ، لأن السيميولوجيا أرادت أن تكون علماً موضوعياً ، وأن تتخطى الحيل التي يربطها بالفلسفة . فكون اللغة تملك بعدين دلاليين ، بعداً سيميوطيقياً وبعداً سيميوطيقياً ، لا يتسبب بالضرورة أن تكون اللغة قادرة على صياغة أقوال عن نفسها . وستكون لنا عودة إلى هذا الأساس الفلسفي - المهجور - للسيميولوجيا فيما يلي . ولكننا ننقل الآن إلى مناقشة القطب الآخر للعلامة بين اللغة والنظام السيميولوجي ، وهو إدعاء الترادف بينهما ، لا بمعنى أن النظام السيميولوجي الكامل لا يتحقق إلا في اللغة ، بل بمعنى أن كل الأنظمة السيميولوجية - حتى أنظمة الاتصال بين بعض أنواع الحيوان - هي لغات . يتولى هذه المناقشة نعوم تشومسكي في مقالة « اللغة البشرية وأنظمة سيميوطيقية أخرى » ، ويفترض جداً أن اكتشاف الفجوة التي يكاد - ولا مبالغة هنا - يغيب فيها مفهوم الدلالة نفسه . ويتضح ، خلال ذلك ، لماذا لا تقوم الدلالة السيميوطيقية ، أي إنتاج الرسائل وتوصيلها ، دليلاً على قدرة اللغة على أن « تصوغ كلاماً دالاً حول الدلالة نفسها » .

ويجب أن نعهد للحديث عن هذه المقالة بكلمة عن حلفتها العلمية ، وطريقة عرضها ، وكيفية قراءتها . إن تشومسكي يتناول مسألة اللغة على أنها مسألة بيولوجية ، ويناقش عدداً من الأبحاث التي حاولت إثبات أن بعض أنواع الحيوان - ولا سيما القردة العليا - يمكن تعليمها « لغة » بشرية . أي أنه يجادل خصومه الفكرين بملتهم وعلم أساس منطقيتهم . وهي منطيات ترجع أصولها إلى مفروستين في علم النفس : المدرسة السلوكية ومدرسة الجشالت ، وأبحاثها التي

وه النظام السيميولوجي » . ويحدد هذا التداخل والتعارض بين قطبين : فمن ناحية يُنظر إلى اللغة الطبيعية على أنها هي وجدها النظام السيميولوجي الكامل ، ومن ناحية أخرى تعامل مختلف الأنظمة السيميولوجية ، وحتى الشفريات الصوتية أو الحركية التي لوحظت في بعض أنواع الحيوان ، على أنها لغات . يمثل للمحى الأول في مقالة بنفست « سيميولوجيا اللغة » . يقول :

« تعطينا اللغة النموذج الوحيد الذي يمكن وصفه بأنه سيميوطيقي في بنيته الشكلية وفي تأديته لوظيفته . فاللغة : (١) تمثل في القول الذي يحيل إلى موقف ما ، فإذا تكلمنا فلنأخذ نتكلم دائماً عن شيء ما ؛ (٢) تتكون ، من حيث الشكل ، من وحدات مستقلة تمثل كل واحدة منها صلالة ؛ (٣) تنتج اللغة وتستقبل في إطار قيم إشارية مشتركة بين أعضائها مجتمع واحد ؛ (٤) تمثل التحفيز الوحيد للاتصال بين ذات المتكلم وذات المخاطب .

وتمثل اللغة ، لهذه الأسباب مجتمعة ، التنظيم السيميوطيقي الأمثل ، وتعطينا فكرة واضحة عن وظيفة العلاقة ، كما تفرد بتقديم مسودتها المتكاملة . ويرتبط على هذا أنها - هي دون غيرها - تستطيع أن تنص ، وتضفي بالفعل ، صفة الأنظمة الدالة على مجموعة أخرى من العلامات ، وذلك بأن تعطينا شكلاً خاصاً هو شكل العلاقة التي تميز العلامة نفسها . (١٨٧) .

يلاحظ أن السمة الأولى التي تميز اللغة الطبيعية ، التي هي في الوقت نفسه أول مقومات النظام السيميوطيقي الأمثل ، هي أنها تشير إلى شيء ما خارج الذات . وهذا هو ما يسميه ريفاستير والمحاكاة ، ولكنه يرى اللغة الشعرية نقضاً له . ولا يتنأى هذا مع النظر إلى اللغة الطبيعية على أنها مستودع الثقافة أو « ذاكرة الجماعة » ما دمتا نسلم أيضاً بأن هناك أنظمة ثانوية للثقافة ، وأن بعض هذه الأنظمة تبين النظام الرئيسي وتكون مع ذلك ضرورية له (ص ٢٩٧ و ٣١١) .

ويكمن أن تعد لغة الشعر غروباً متطرفاً - ومباشراً في الوقت نفسه - لهذه المبادئ . ولكن هذه النظرة تتلقى حقاً مع نظرية بيرس التي تحتل العالم في علامات يحيل بعضها إلى بعض .

سواء أخذنا بقول بيرس أم بقول بنفست فاللغة الطبيعية تستوي مع غيرها من الأنظمة السيميولوجية من حيث العلاقة بالواقع ، فما يصدق على الأولى يصدق على الأخريات ، ويمكن أن يكون الفرق بين بعض هذه الأنظمة وبعض فرقاً في الدرجة لا في النوع . ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن السمة الثالثة ، فليس ثمة نظام سيميولوجي لا يرتبط بقيم إشارية مشتركة بين أعضائها المجتمع الواحد ، أي نظام شفري (انظر لومان ورفاته ص ٣٠٠) .

ويبقى سمان تكاد اللغة الطبيعية تفرد بها دون سواها من النظم السيميولوجية : إحداهما سمة شكلية ، وهي أنها مكونة من علامات

هذا كله من مقالة تشومسكي يدخل في باب الدخس أي إظهار خطأ الفروض التي ذهبت إلى أن اللغة لا تتميز بجزأ جوهرياً من طرق الاتصال التي يمكن تلقاها لأنواع من الحيوان أو تلك التي تقوم بها أنواع أخرى من تلقاء أنفسهم. ولكننا نقرا فيها أيضاً نقاداً إيجابياً وذلك حيث يتحدث عن الخصائص الباقية والوظيفية للغة البشرية (الطبيعية). ومن أهم هذه النقاط أنه ينبغي كون الهدف الأساسي من اللغة هو تحقيق الاتصال، ويذكر من استعمالات اللغة الطبيعية - حتى في مرحلة مبكرة جداً من حياة الطفل - طلب للمعلومات لمجرد تعزيز الفهم، والتعبير عن رأي أو أمنية، ومناجاة النفس. ويلاحظ تشومسكي أن هذه الأغراض تختلف اختلافاً جوهرياً عن الوظائف التي تظهر في أنظمة الفردود مثلاً، والتي تهدف إلى تحقيق المنفعة لا غير.

إن تشومسكي بهذه الملاحظة الأخيرة يقترب جداً - كما سبق القول - من تأكيد الوظيفة الجوهريّة للغة الطبيعية. تلك الوظيفة التي لاحظها بنفست من قبل وعزا إليها مفقودة اللغة عن أن تنفس سائر الأنظمة السيميولوجية في المجتمع، وهي مفقودة اللغة عن أن تصف الفكر نفسه. فليس التعبير عن رأي أو أمنية، ومناجاة النفس، وطلب للمعلومات لمجرد تعزيز الفهم - إلا أشكالاً مختلفة من وصف الفكر.

لعل القاري يتعجب مني، وقد جلت معه هذه الجولة بين طائفة مختارة من أبحاث عليه السيميوطيقا، أن أقدم إليه رأياً واضحاً محدداً في هذا العلم. إن الخلاصة الأخيرة التي تشبه الحكم النهائي يمكن أن تكون مريحة للقاري ومرضية لفردوس الكاتب ولكنني لن أتق أي أمر لمري فيها أكثره أول أمرى. إن أهم ميزة لكاتب «أنظمة العلامات» في نظري هي أنه يميز الفقرى للتفكير. وقد حاولت أن ألقى بعض الأضواء الكاشفة على الكاتب، أن أرسم بعض الحدود دون أن أطمس الروابط وهذه - فيما أحسب - فائدة عظيمة من فوائد البحث الحديث في العلوم الإنسانية: أعني أن «التفصيل» articulation - أي تمييز بعض الأجزاء عن بعض، وبعض المقامع عن بعض، لازم لإمكان التفكير في العلاقات بين هذه الأجزاء. كما أن مصرفة الإضافة الخاصة التي يمكن أن يقدمها كل علم شرط ضروري مستفاد العلوم بعضها من بعض. وإذا لم تستطع السيميوطيقا أن تحدد مجالها الخاص المانع بين عشرات العلوم الحديثة. فكل علم اهتدى إليه عقل الإنسان يقوم على «علامات». وقد تعلمت أن اخترق الأبحاث المرجعية في هذا المجال - حاصلها مفهومي «العلامة» و «اللغة» والمجهرين، مستعينا بما وصلت إليه يدني من دراسات أخرى وأيضاً نصب عيني غرضين يمكن أن يكونا متباينين: الإشارة إلى بعض مظاهر التنوع والخصوصية في مباحث هذا العلم، ولإبراز الوحدة الجوهريّة التي «يضمحل» بها هذا العلم عن سائر العلوم المجاورة والمساعدة، والتي تنكح من تعقيد مشكلاته قبل إخضاعها للتحليل.

وفي مثل هذه المحاولات يتعرض الكاتب - بحالة - لخطر التحكم، وهذا ما حرصت ألا أتق فيه. عل أن ما حصلته من دراسة المقالات المرجعية سيكون دليل في مراجعة المقالات الجديدة. وهذا ما أنصح به للقاري: أن يبدأ بقراءة المقالات المرجعية المترجمة ويقطعها طويلاً

شملت على الخصوص في العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن حول عملية التعليم: أما السلوكون فقد تركزت أبحاثهم حول «رد الفعل المشروط» (مثل تجارب بافلوف المشهورة على الكلاب)، وأما الجشتالتيون فقد درسوا ذكاء الفردة، بعد أن قرروا أن حقيقة الذكاء تنحصر في إدراك موقف مركب وإبكار الحل المناسب له. وكان وراء هذه الأبحاث افتراضات البيولوجيا التطورية حول إمكان تتبع أصول النشاط النفسي للإنسان في أصوله الحيوانية البعيدة.

كانت هذه الأبحاث - في ذاتها - قيمة علمية قد يصعب تعديدها حتى في الوقت الحاضر، ولكنها على كل حال وافقت هوى صاحب الإنسان منذ نشأته، هو تدريب الحيوان وتعليمه بعض أفعال البشر. فتلقاها كتاب الثقافة العلمية الشعبية، وما لبثت أن فتحت باباً جديداً في فصوص الخيال العلمي. وكثيراً ما يحدث أن تعود بعض الأفكار العلمية الهجئة لتتربأ بالزى العلمى وتتسرب بين الأبحاث العلمية.

ناتقش تشومسكي هذا التجارب التي أجريت على الحمام وفردة الشمبازي لا اكتشاف مدى قدرتها على استخدام الرموز بطريقة تشبه استخدام البشر للغة. وتتلخص حجته البيولوجية - فيما يلي: إن وجود قدر من التشابه بين الصور البدائية من القدرة اللغوية عند الإنسان وبين بعض أنواع الاتصال الرمزي عند الفردة مثلاً لا يكفي للقول بأن الفردة تملك قدرة لغوية بدائية. فإن هذا القول مبنى على الزعم بأن إنتاج بعض الرسائل واستقبالها هو جوهر القدرة اللغوية. وهذا كما لو قيل إن جوهر عملية الطيران هو قطع مسافة ما في الهواء بدون أن يلمس الكائن لحي الأرض. فبما على ذلك يمكن أن تصدق مقولة «الطيران» على النور والإوز والكنكى والدجاج والبشر، لأن من البشر من يتدربون على الغفر لساعة عشرة أمثال أو أكثر.

ولكن ماذا لو أمكن أن تجري تجارب على الإنسان والحيوان لمعرفة إمكان تعطيل القدرة اللغوية لدى الإنسان وتمحيها لدى الحيوان بحيث يثبت أن التشابه بينهما هو أكثر من تشابه عارض؟ هذا فرض غير محتمل علمياً (مهما تكن الموانع الأخلاقية التي تحول دون إجراء مثل هذه التجارب على الإنسان). ولكن تحقيقه لا يزال في طي الغيب. والفرض الراجع «بيولوجيا» - وفي حدود التجارب التي أجريت حتى الآن - يقول تشومسكي - هو أن القدرة اللغوية خاصة بالإنسان، وبطريقة كائنة فيه، كسائر القدرات التي تكون كائنة في الجنينات الوراثية وتظهر خلال النمو بفضل التفاعل مع البيئة. وهناك دليل قوي على صحة هذا الفرض وهو سرعة اكتساب الطفل للغة الأم، مع ما تطوّر عليه قواعد اللغة من تعقيدات تركيبية كثيرة.

من هذا العرض الموجز يتضح أن المناقشة البيولوجية لا تثبت أو تمي شيئاً فيما يتعلق بإمكان وجود لغات أخرى. ولكن هذا التقرير يستتبع أن ثمة فروقاً جوهريّة بين اللغة البشرية (الطبيعية) وسائر وسائل الاتصال الأخرى، كصياح الفردة أو رقص النحل، ويذكر تشومسكي الميسوبي أيضاً في هذا السياق. ولذلك فقد نتامل إن كانت ثمة جدوى من الجمع بين اللغة الطبيعية والأنظمة السيميوطيقية الأخرى في بحث واحد. إن تشومسكي لا يطرح هذا التسؤل، ولكنه تسؤل وجيه، طالما أن اللغة الطبيعية تختلف اختلافاً جوهرياً عن الأنظمة السيميوطيقية الأخرى، حتى البشرية منها.

وتقابلكم سيزا قاسم بطومح من نوع آخر . فالسيمبولوجيا « في اعتقادنا ، قد تمتعنا على تحويل العلوم الإنسانية من مجرد تاملات وانطباعات إلى علوم بالحق الدقيق لهذه الكلمة » ، وتكلم عن جمع المادة وتصنيفها ووصفها واستخلاص العلاقات بينها عن طريق التجريد وكان الولوج الإنساني لم تعرف هذا من قبل . ثم تكلم ، بتحديد أكثر ، عن « تصنيف هذه المادة (أي المادة الأدبية) طبقا لقواعد رياضية ، فإذا كان هذا طموحها فقد أعطت السبل إليه ، لأن القوانين الرياضية التي تدخل في تصنيف المادة الأدبية لا عمل لها في السيميوطيقا ، ولكنها استخدمت في بعض الدراسات الأسلوبية وأعطى بالتحديد قوانين الإحصاء وقوانين التحليل العائلي ، وهذه أبحاث أمرها تصفها ، ولكني أعلم أن في بلادنا بعض المهتمين بالرياضيات واللغويات والأدبية (وقد قرأت مقالا عنوانه « دور المحاسب الآلي في تحليل النصوص الأدبية » بقلم ليل التريشيق ، في عدد مارس ١٩٨٧ من مجلة كومبيوتر) . ولا شك أن السيدة سيزا قاسم بموهبتها التنظيمية وشخصيتها الاجتماعية المتنازة قادرة على أن تجمعهم لتقديم لنا عرضاً لهذا الفرع الحديث من العلوم الإنسانية كما قدمت هذا العرض القيم للسيمبولوجيا .

ويبقى من هذه التقديمات مقال أمينة رشيد . وهو يدعو نحو فكرة شاملة أو تفسير جامع ، ولكنه لا ينجح في تحقيق ذلك نظراً لسعة المادة ، فتلخص الفكرة مظهراً هنا وهناك وسط حشد من المبررات والأسباب والموضوعات الفرعية . هذه الفكرة هي العلاقة الجدلية بين الفكر والواقع . وواضح أنها أوسع كثيراً من السيميوطيقا ، وأقدم كثيراً من الوعي للعرق المعاصر . ولذلك راحت الكاتبة ترصد نتائجها من الفلسفة اليونانية إلى عصر النهضة والعصر الحديث مروراً بالفلسفة الإسلامية والفلسفة الأوروبية إلى العصر الحديث ، قبل أن تصل إلى السيميوطيقا . وطبيعي أن تنوّه منها الفكرة بين هذه التفاصيل .

على أننا ندرك أهمية الحلولة ، وتتعاظم مع منطلق الكاتبة ، وهو وضع السيميوطيقا كلها موضع التساؤل الجاد في مناخ حضاري كمنعاج العالم العربي هذه الأيام ، ومع منظرها الذي يحاول أن يشمل السيميوطيقا في نظرة واسعة إلى المسعى البشري الدائب للوصول إلى « الحقيقة » ، وإن كانت كلمة « الحقيقة » ، بهذا الإطلاق ، تبدو غريبة على الفكر المعاصر الذي لا يعرف إلا القيم النسبية .

ولابد من وقفة طويلة نوعاً عند مقالة نصر حامد أبو زيد « العلامات في التراث - دراسة استكشافية » . وبها ألقنا الووفوف عند هذه الدراسة فلن نوفيها حقها في مراجعة شاملة كهذه فنحن هنا أمام بحث جديد وأصيل ، يلاص علوماً عميقة الجذور كثيرة الفروع في الثقافة العربية : علم الكلام وعلم التفسير وعلم اللغة وعلم البلاغة . وهو إذ يعقد الصلة بين هذه العلوم جميعها حول موضوع العلامات - دون أن يضيّع في ثناياها - بل على أضواء كاشفة لا تشك أنها ستفتح أفقاً جديدة للباحثين في هذه العلوم ، فضلاً عن أنها ترسي أساساً صلباً لسيمبولوجيا عربية - إن لم نضر إلا أن يسميها بهذا الاسم . ولقد فرغت الآن من القراءة الثالثة أو الرابعة لهذه الدراسة ، ولا أذكر كم مرة هممت أن أضعها من يدي وأمسك بالقلم لأكتب - وحسبك هذا دليلاً على خصوصيتها . وأخيراً أتى لاوروت أن أتقنها بأبي قدر من التضييل لوجب أن أفرد لها مقالاً في مثل طورها أو أطول منها

وعرضاً ثم يتجه بعد ذلك إلى المقالات المنشئة ، وإن كانت قد صنعت في أول الكتاب على أنها مقدمات .

وأحسب أن القارئ سيزداد اقتناعاً بعدم جدوى الخلاصات الجامعة الثلاثة حين يقرأ هذه المقالات . فمن بين المقالات الخمس هناك اثنتان فقط لكل منها موضوع محدد : واحدة عن سوسير وكتابه « دروس في علم اللغة العام » ، والأخرى دراسة استكشافية - كما وصفها صاحبها - عن العلامات في التراث . أما المقالات الثلاث التي صدر بها الكتاب وجعل لها عنوان عام « دراسات » فلولاها بقلم فريال جبروري غزول وعنوانها : « علم العلامات (السيميوطيقا) : مدخل استهلالي » ، والثانية بقلم سيزا قاسم وعنوانها : « السيميوطيقا : حول بعض المفاهيم والأبعاد » ، والثالثة بقلم أمينة رشيد وعنوانها : « السيميوطيقا في الوعي للعرق المعاصر » ، والمتعاونين ذاتها تدل على تداخل الموضوعات ، وقد وقع بالفعل كثير من التكرار فيما بين المقالات الثلاث ، وبها تنجمة وبين الأصول المترجمة . والخير للمترجم إذا أراد شرح نص أو يرفق به شرحاً ، لا أن يعيد عرض الموضوع نفسه بطريقة مختلفة ، والمواش هي التبدل التمدد في هذه الحالة .

وقد كانت سعة الموضوع - في هذه المقالات الثلاثة - مدعاة للتسلط والتشتت ، فهي لا توضح مشكلات ولا تثير مشكلات ، بل تفرق في فوضى من المعلومات غير الخرابطة ، كمن يطوف بك أمام قترينات المحلات الأنيقة في شارع تجاري من شوارع وسط المدينة .

ولكننا نستطيع أن نقرأ هذه المقالات بطريقة أخرى : نستطيع أن نقرأها على أنها ثلاثة أنظرة في السيميوطيقا ، أو على ثلاث تجارب مع السيميوطيقا . وهي - بهذه الصفة - لا تغلو من قيمة .

أما المقالة الأولى فتدور حول فكرة أساسية ، وهي أن السيميوطيقا علم يستوعب العلوم كلها أو يبين عليها ، مثل الفلسفة قديماً . والكاتبة تستند في ذلك إلى تعريف فضفاض للعلامة : « شيء معين عن شيء آخر » ، ولذلك تدخل فيها تغيرات الطقس التي تستجيب لها الطيور فتهاجر ، ورفشات النحل التي يدل بها سائر النحل في الخلية على موطن الغذاء . ولابد أن نتساءل : هل يمكن أن نجتمع العلامات العرفية : التي يتوارثها المجتمع والعلامات البيولوجية المتوارثة في الجينات ؟ وماذا يفيد العلم من مثل هذا الجمع ؟ ولكن يبدو أن الكاتبة أخذت مفهوم بيرس للعلامة ، وهو مفهوم شكلي ، متطلي ، فبجعله مفهوماً موضوعياً ، وبذلك أصبح كل ما في الأرض والساه موضوعاً للسيمبولوجيا .

ومع ذلك تشير الكاتبة إلى السيميوطيقا على أنها « علم محدد » (ص ١٤) ولكنها لا تعطينا تحميدها له ، بل تغلها حسناها الشخصية ، والجديرة بكل تقدير في حد ذاتها ، للبحث عن « شيء » يوحد بين شيء جوانب المعرفة الإنسانية ، ويميد إلى الحياة تكاملها « في زمن التجزؤ والاستلاب » وهي ترى أن هذا النوع من التوحيد هو الرغبة الكامنة في السيميوطيقا « (ص ١٦) فتسالم مرة أخرى : أي رغبة السيميوطيقا أم رغبة الكاتبة ؟ وإن كانت السيميوطيقا فهل يمكن أن نتحقق عن طريق السيميوطيقا ؟

قلت : ليس في وسع أحد أن يتبأ المستقل ، ولكننا نستكشف فقط إمكانيات الحاضر .

ويترتب على هذا - بالنسبة لحث نصر - أن تصنيف موضوعاته حسب مباحث « السيميوطيقا » المعاصرة ليس بالتصنيف القبول في نظري ، بل إلى ربما نفرت من هذه التسمية « السيميوطيقا » وفضلت عليها « علم الدلالة » وفي قسم منها و « علم الوضع » في قسم آخر . يترتب على هذا أيضاً أن الكلام عن « أنظمة الدلالة » في الثقافة العربية كلام يرفضه الثقافة العربية ، فالفكرويون العرب أو المسلمون تحدثوا عن « علامات » أو « أدلة » ولم يتحدثوا عن أنظمة علامات . اللغة ، في التفكير السيميوطيقي الغربي ، تكون نظاماً ، لأن العلامات ، التي هي الكلمات المفردة ، تشكل فيها بينها نظاماً . ومن ثم كانت اللغة (أو أنظمة العلامات عموماً) بالنسبة إلى السيميوطيقا هي العالم ، وليست مجرد صورة للعالم . العلامات في الثقافة العربية الإسلامية ، ليست حق صورة للعالم ، بل هي تصوير للعالم . هذا هو الكثر المخبر الذي اكتشفه الفكر الصوري ، وعرضه نصر أجمل عرض وأقواله : ففى الثقافة العربية الإسلامية الإنسان لا يتلقى العالم بل يجاهد ليصل بأمراره . العلامات أفراد ، ليست نظماً . والناس كالعلامات - أفراد كذلك . ربما كان ثمن ذلك هو الفوضى ، السلطة ، في الدين كما في السياسة والفكر . ربما كانت قوة المواضع ، وسيلة للتحكم في هذه الفوضى . ربما كان الاستبداد وسيلة أخرى . كل هذه مشكلات تبحث من قلب الثقافة العربية الإسلامية ، ومن قلب المشكلات سوف تظهر إمكانات المستقبل .

نصر يحاول استكشاف العلامة في تراثنا وعينه على السيميوطيقا ، وكان يكفيه أن تكون في خلفية وعيه . ولأن عينه على السيميوطيقا لم يعط فكرة « الكلام النفسى » حتماً ، وهي في نظري محور من أهم محاور الفكر الإسلامى ، وعمدنى في هذه الدعوى ابن خلدون نفسه . ليس معنى هذا أنها فكرة عالية . لقد وجدت عند أروغطين أيضاً ، حين كنت أراجع كتاب « نظريات الرمز » لثودوروف (الفصل الأول) . يقول ثودوروف حاكياً كلام أروغطين :

« إن الكلمات لا تتبأ الأشياء بصورة مباشرة ، ولا تزيد على أن تبير . ولكن ما تبيره ليس فردية التكميل بل كلاماً مائطياً سابقاً على اللغة . وهذا يرجع بدووه - على ما يبدو - إلى عاملين آخرين : فهناك - من جهة - الآثار التي تركتها موضوعات المعرفة على النفس ، ومن جهة أخرى المعرفة القطرية التي لا يمكن أن يكون مصدرها غير الله . »

ثم يستشهد بالنص التالى من كتاب أروغطين « وتدريب الشاخين » :

« إن الكلام الذى يسمح في الخارج هو إذن علامة والكلام الذى يشرق في الباطن ، والذى يستحق قبل غيره اسم الكلام . فالذى ننخرجه من أفواهنا ليس إلا التعبير الصوتى عن الكلام ، وإذا سمينا هذا التعبير كلاماً فلأن الكلام يتحدده لينقله إلى

(وقد شغلت في الكتاب ستين صفحة ، أى نحو الخمس) فأتنا أضع الآن بالحيث عنها في سياق الكتاب ككل . ومدخل لما هو مدخل الدراسة ذاتها . فالكاتب يبدأ بطرح إشكالية الثقافة العربية المعاصرة بين التراث العربى والثقافة الغربية المعاصرة أيضاً ، ويرى أن موقفنا من هذه الإشكالية ينبغى أن يكون الارتكاز على الحاضر الذى يجتمع فيه الطوائف . وهذا في تقديرى غير كاف . فقد تجاوزنا (بعد « فن القول » لأستاذنا أمين الخولى) وضع الصورة التراثية للثقافة والصورة المعاصرة لما إحداهما إلى جوار الأخرى ، لا استخلاص النتائج التى لن تكون - بالطبع - في مصلحة التراث ، ولا تهريب ، كما يقول نصر . والمهدف لأن (ولا أزعج أن بلغه) هو أن ندرس تراثنا في سياقه التاريخي ، ولا أقول إننا عندئذ ستكون قادري على استخلاص « الثوابت » فيه ، فهذه « الثوابت » - في أغلب الظن - لن تكون إلا ما نتصور نحن أنه أنسب لحاضرنا . وإنما أقول إننا إذا فهمنا تراثنا في إطار الثقافة الإنسانية أمكننا أن نحول هذا التراث إلى قوة دافعة إلى الانطلاق من جديد في مسيرتنا الحضارية ، بدلاً من كونه حلاً يقفل كواهلنا ويقيّد خطانا ، كما هو الآن .

تختلف الصورة العامة للمباحث الدلالية في الثقافة العربية - كما ألقى هذه الصورة - عن تلك التى رسمها نصر وذلك لاختلاف المنطلق ، على الرغم من اتساق مضمونه في كثير من التفاصيل . (ويسعدنى أن أقر أن أفدت من دراسته في غير موضع) . فأولاً : أرى أن مقاييس الدراسة (أو - إطارها المرجعى - كما يجب البضى أن يقولوا) يجب أن تؤخذ من التراث نفسه ، ولا يمنع ذلك - بطبيعة الحال - من المقارنة بين الصورة التراثية وأى صورة أخرى ، فدية أو حديثة ، ولا سياً على مستوى الأصول .

وثانياً : أرى أن المجال المخصص للمقارنة بين تراثنا القديم والثقافة الغربية هو العصور الوسطى وعصر النهضة ، وقبل العصر الحديث ، وذلك لأسباب موضوعية وتاريخية ، وأخرى تتعلق بحاضرنا ومستقبلنا . فالتاريخ المهيمن في ثقافتنا كان طابعاً دينياً ، وكذلك كان طابع العصور الوسطى الأوربية . والثقافة الأوربية خرجت من العصر الوسيط إلى عصر النهضة بفضل تأثرها بثقافتنا (بين أسباب أخرى) ، وذلك كما نحاول نحن اليوم أن نتبع للثقافة الغربية لتستغل بتقافتنا إلى مرحلة جديدة ، ولذلك أشبه دراستنا للثقافة الغربية في العصر الوسيط وعصر النهضة (حين ندرسها !) بحال من ينظر إلى صورته في المرآة . وثالثاً : لا ينبغي على كل دارس للحضارة الغربية المعاصرة أن يتبأ الحضارة تقف الآن عند منعطف وليس في وسع أحد أن يتبأ المستقل ، ولكن ثمة إجماع أو شبه إجماع على أنه سيكون مختلفاً عن الحاضر اختلافاً عميقاً . وأحد احتمالات المستقبل - إن لم يكن الاحتمال الأقوى - هو البنى في الماضي لا تستعانه على مستوى أعلى - حسب قانون ونفى الثنى ، وهو قانون مطرد في حركة التاريخ . وهناك - على قدر علمى - اهتمام متزايد في ثقافة الغرب في الوقت الحاضر بظافة العصور الوسطى . وعندنى أن الثقافة العربية القديمة هي المرجع الأهم ، لأن البداية الجديدة - التى كانت جديدة - في النهضة الأوربية لم تكن إلا احتمالاً واحداً من احتمالات التطور . إذن فمن المعقول جداً ، بإعادة النظر في الثقافة العربية القديمة من موقفنا الحاضر ، أن يبدأ التطور من مسار مختلف ، على حسب واحد من الاحتمالات التى أسطفت حين تحققت البداية لمسار النهضة الأوربية .

أنظمة العلامات

وبعد ، فقد كنت أقدر أن أكتب عرضاً لهذا الكتاب أو تعريفاً به
لا يستغرق إعدادَه مني أكثر من أسبوع أو أسبوعين ، فإذا في أعكف
عليه أكثر من ثلاثة أشهر لأخرج منه بهذه الحصيلة ، التي حاولت أن
أخصصها قدر المستطاع . وكتاب يمكنه أن يشغلك إلى هذا الحد ، في
هذا الزمن ، كتاب مهم بدون شك !

الخارج . وبذلك يصبح كاللنا - بشكل ما - صوتاً
مادياً ، متخذاً ذلك الصوت حتى يظهر نفسه للناس
في صورة محسوسة ، كما أصبح كلمة الله جسداً ،
متخذاً هذا الجسد ليظهر نفسه للناس ، هو أيضاً ،
في صورة محسوسة ، (١٥ - ١١ - ٢٠)

المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي

سعد مصلوح

١ - فاتحة : ثمة اتجاهان في الدرس العروضي المعاصر ؛ فأما أولهما فالتقليدي يتبعاً أصحابه تهذيب عروض الحليل ، وتيسير السبيل إلى فهمه ، دونما خروج عن مأسسة الحليل من سنن ، وما أبدع من مصطلح .

ويتمس هذا الاتجاه بسمه تعليمية تنفع بتلقين الشدة من المبادئ والتدريبات ما يعينهم على تصريف البحور وتسطيع الأبيات ، وتحديد ما يعرض لها من زحافات وحلل . أما ثاني الاتجاهين فقد نصب نفسه لغاية أصعب مرأى وأبعد مدى ؛ إذ تراجعت فيه الغاية التعليمية وإن لم تتوار بالحبجاء ، لتضع الطريق للتفسير والتحليل ، وأحياناً لاقتراح البديل .

ولمّا ما كان حظ هذه الجهود المبذولة عند أصحاب الاتجاه الثاني من التوفيق فقد فرغ جهمهم إلى حقل الدرس اللساني بعامة ، والدرس الصوتي بخاصة ، لتحقيق ما نصبوا له من غاية . وأحسب أنه لم يكن فهم من ذلك بد .

وهكذا اتخذت المصطلحات والمفاهيم اللسانية طريقها إلى الدرس العروضي ، وصار لها الصدارة في كل ما يتور من جدال ، وفي صياغة ما يقترح من أبدال .

وهذا البحث معني بتحقيق غاية متواضعة ، وإن تكن غير يسيرة المثال ؛ تلکم هي تتبع رحلة المصطلح اللساني إلى الدراسات الرامية إلى تحديث العروض ، وما أصاب المفاهيم اللسانية في مهجرها هذا من تغير أو سوء تفسير ، ثم الرصد لما نشأ عن ذلك كله من خلاف يستحيل رفعه بغير تدقيق المفاهيم المصطلحية ، ووضعها في سياقها العلمي المنضبط .

وربما كانت هذه الغاية القريبة المتواضعة مؤلفاً إلى الخوض في أم القضية ، وهي تحديد هوية العروض العربي ومكانته من الأعراف النثرية أو الكمية أو المقطعية . ولما كان باب القول في هذا الأمر ذا سعة ، وكان هذا البحث بمثابة المدخل والتمهيد له ، فقد حاولت ما وسعني الحيلة ألا أتقدم على غمرات هذه اللجة حتى تنتهي من الكلام في أمر تحرير المفاهيم المصطلحية ، وهي أس الخلاف ومدار الجدل . ولنا في مناقشة كتاب كمال أبو ديب « في البنية الإيقاعية للشعر العربي »^(١) مقنع ؛ فمن خلاله سنستعرض لنا معالجة عَمَلٍ سلفيه : إبراهيم أنيس وشكري عباد ، ونعني بهما ترتيباً موسيقي الشعر^(٢) ، وه موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية^(٣) .

٢ - عن الوزن والإيقاع :

اتخذ أنيس وعباد من عبارة « موسيقى الشعر » عنواناً لعمليهما . وليس في أي من الكتابين ما يفسر علة إيتارهما لهذه العبارة ، إلا أن يكون إعلاناً منها بتغايرة هذين العاملين لما درجت عليه كتب العروض

التقليدية من نهج . ويبقى - على أي حال - أن هذا الاستخدام قد جاء على سنة المجاز لا الحقيقة . أما أبو ديب فقد أثر أن يكون كتابه معالجة للبنية الإيقاعية للشعر العربي . والإيقاع مصطلح من مصطلحات الشعر والعروض قابل للتحديد ، أو هكذا ينبغي أن يكون . وقد حله

كان الإيقاع أمراً ذاتياً كلسنا في نوع الإحراك ، فكيف يكون نقل هذه الفاعلية إلى المتلقي ؟ أمّن خلال القراءة أم السماع ؟ أم هي أمر منوط بالصنعة الشعرية نفسها ؟ ثم ، ما المقصود ، بالحركة الداخلية ذات الحيوية المتنامية ؟ . وما المراد ، بالوحدة النغمية العميقة ؟ وكيف يتم إضفاء الخصائص المعنية على عناصر الكتلة الحركية ؟ أمّي من ذا الذي ينفذها ، أشعار بصنعة ، أم المشدّ بآدائه ، أم المتلقي بتصوراته ومبركاته ؟ أسئلة كثيرة لا أحسب أن لها في العبارة جواباً أو ما يشبه الجواب . ولا ينبغي الاحتجاج في هذا المقام بأن العبارة تعريف عام ثم تأتي التفصيلات من بعد . فالتعريف إنما سمي تعريفاً لأنه تعريف . وربما تظهرنا هذه العبارة على غارق كبير يمتاز به عمل أبو ذؤيب من عمل أنيس وحياد ، فيها وإن اختاراً لكتائيبها عنواناً هو أحدل في باب اللجاز ، كانت لغة المعالجة عندها أوفر حظاً من خصائص لغة العلم المنضبطة . أما لغة أبو ذؤيب فقد كانت في كثير من المواضع شعرية ذات كثافة مجازية عالية ، وهي بهذا تشير ولا تحمد ، وتلمع ولا تنفصح .

عل أن أحطّر ما في هذا التعريف هو حكمه على أي نظام وزن يقوم على الكم وحده أو التتابع الحركي كما يسميه . بأنه خال من الإيقاع ؛ ذلكم هو مقتضى تمييزه الذي سقاه بين الوزن والإيقاع ، وذلكم أيضاً هو صريح عدواه التي يفصح عنها ميرزا خصوصية دراسته بقول : « تحاول هذه الدراسة أن تفهم عدداً من الظواهر الإيقاعية التي درست على أساس عروض صرف لا علاقة له بالإيقاع ،^(٨) ولا ريب أن وضع القضية على هذا النحو يجنّي الصواب ؛ فالبحر (أو التشكيل الوزني بمصطلح أبو ذؤيب) هو نوع من الإيقاع لا مشاحة في ذلك ، كالنما ما كان التعريف العلمي الذي ترصّبه للإيقاع^(٩) . وصعد ذلك ثابت حتى بإعمال تعريف شولز للإيقاع الموسيقي الذي اعتمدته الكتائب^(١٠) . ولا يجنل البحر من صفة الإيقاعية كونه كيميا أو نبريا أو مقطعياً أو مزجياً من هذه الأرواح . وليست الصيغة الإيقاعية حكراً لواحد منها دون سائرهما . كذلك لا يجنل البحر من الصيغة الإيقاعية كونه غزودجا علماً أو قالها مشتركاً يمين على المقصيدة من خارج ، ويجاول الشعراء إيراد أصالتهن من خلاله ، أو بالتأمرد عليه تمرداً جزئياً أو كلياً . ويستوى في ذلك أن يكون النموذج أو القالب كيميا أو نبريا أو مقطعياً ؛ فهو بيئة إيقاعية على كل حال . وإذا شئتاً تحديداً منطقياً للعلاقة بين الوزن والإيقاع قلنا إن « الوزن نوع والإيقاع جنس^(١١) » ، فكل وزن إيقاع ولا عكس . وليس للنمذاح الثبيرة المقترحة من قبل الكتائب هنا ميزة تنفّر بها على أوزان التحليل ؛ إذ نطل - على فرض صحتها وقبولها - غزودجا علماً وقالها مشتركاً يمين على المقصيدة من خارج - كما يقول الكتائب نفسه^(١٢) ، ويجاول الشعراء إيراد أصالتهن باتباعه أو تمديله أو المخالفة عنه . ويمكن للشعراء أيضاً أن يقدموا نماذج إيقاعية خاصة بهم ، يتجاوز القوالب العامة ، نبرية كانت أو كيميا ، إلى وسائل أخرى صوتية وصرفية ونحوية ودلالية ، تشكل في مجموعها ما يسمى بالتماثلات النصية cohesion وتحقق ملامحة البنية الصوتية الطاهرة للنية الدلالية الباطنة appropriateness . وهنا يصل الإيقاع في قصيدة بعينها إلى أقصى درجات التفرّد والمخصوصية ، حيث تنتهي مهمة العروض وتبدأ مهمة النقد .

وإذ فكتاب أبو ذؤيب هو عروض محض وإن ادعى له صاحبه عبر

هذا الاختيار على أمرين ؛ أولهما سوق المسوغات لتعليل الاختيار ؛ وثانيهما بيان فرق ما بين « الوزن » الذي هو موضوع لسائر كتب العروض ، « والإيقاع » ، أو ما سماه البنية الإيقاعية ، التي جعلها موضوعاً لكتابه .

فأما عن المسوغات فقد أبان عنها حين نعى على العروضيين أنهم « نظمو العروض أراجيز ومقطوعات تعليمية ، وشرحوه وبويوه ، لكنهم لم يسهمو في إيراد قيمت لفهم العمل الفني إطلاقاً . واستمر هذا الوضع المزرى حتى قرئنا هذا^(١٣) . وليس الدارسون التقليديون هم وحدهم للمستويلين عز هذا « الوضع المزرى » في رأي أبو ذؤيب ، بل إن « أبحاث المعاصرين لم تجاوز محاولة تحليل التركيب الوزني له ، إلا في عدد قليل جداً من الاستشرافات النقدية . ويبدو هنا يروضح أن ثمة تمييزاً يطرّح بين التركيب الوزني للشعر وبين الحيوية الإيقاعية فيه^(١٤) .

هكذا يدخل بنا الكتائب إلى مصمم مسألة التمييز بين الوزن والإيقاع على مذبح ، فيرى أن « العروضيين العرب بعد الحليل ، العقل القل ، أخفقوا في التفرّق بين المستويين : الوزن والإيقاع . وكان حديثهم من الأول . ويضعلمهم هذا أكثر ما أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجندري لعمل الحليل ، وحوّلوا العروض العربي إلى عروض كسي نفى ذي بعد واحد ، تحقّق بذلك بعده الآخر الأصيل : حيوية الشعر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المتميزة^(١٥) . وإذن فما هذا الوزن الذي تحدّث عنه العروضيون ؟ وما هذا الإيقاع الذي لم يفهموه ؟ من هذين السؤالين يجيب أبو ذؤيب بقوله :

« تجنّد التركيب الوزني للشعر في هذا البحث (قلت : يعني بحثه هو) بأنه التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات . وتشكّل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائياً لها حدان واضحيان : البدء والنهاية . يمكن للكتلة أن تنمي الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة) ، كما يمكن أن تنمي الوحدة التي تنشأ من تركيب عدد من الوحدات الصغرى (السطر والبيت باعتبارهما في الشعر النفاظي تركيباً لشطرين) . أما الإيقاع فهو شيء آخر . إنه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرحفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية ، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية ، تختلف تبعاً لمواصل معقدة . الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكيل الوزني حتى تكسب فئة من نواه خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه^(١٦) .

ذلك هو تعريف أبو ذؤيب للإيقاع في معرض التمييز بينه وبين الوزن . أترأى على حق حين أصف هذا التعريف بالموضوع والانتباس ؟ فما معنى الاستغلال الفيزيقي للكتلة ؟ وهل صاحب الحق في الحكم على الإيقاع هو المتلقي بعلمه أم هو مصف بعينه من المتلقين ، أمّي المتلقي ذا الحساسية المرحفة ؟ وآلّ لنا من المعايير المنضبطة ما غيّر به المتلقي ذا الحساسية المرحفة من المتلقي الغالب الإحساس ؛ وإذا

بحروفه - إلى « إلقاء دور الكم » . وطريقتنا في رصد هذه التنازلات بسيطة جدا ، ولكنها - إن شاء الله - مبينة جدا ؛ وإتانا لن نجأ إلا إلى جميع نصوص من الكتاب تفرقت مواطنها فشدابرت معانيها ، واختلفت مقاصدها ، وتبدلت بين القبض والتقيض ، حتى ليخيل إلى قارئه أنه إنما يقرأ كتابا آخر مؤلف آخر . أيمن أن يكون الداعي إلى إلقاء دور الكم في إلقاء الشعر العربي هو نفسه الغائل : « إن الشعر المبني على التبر لا يلقى دور الكم ، وإنا نظل العلاقة بين الكم والتبر علاقة عضوية حميمة »^(١٦) ؟ ويظهر التردد واضحا مستعلنا في موضع لاحق حين يطرح الكاتب السؤال الآتي :

« تتجدد نقطة البدء الطبيعية (قلت : لاحظ أن نقطة البدء هنا جاءت في ص ٣٢٧ من الكتاب) لدراسة التبر في السؤال الجذري التالي : ما العلاقة بين الكم والتبر في إلقاء الشعر العربي ؟ والعلاقة من التعقيد بحيث يستحيل ، في هذه المرحلة من فهمنا للتبر (قلت : لاحظ أيضا قوله « هذه المرحلة ») أن نعد بدرجة عالية من الثقة والدقة . ويرغم التحليل المتقصى الفادى ، الذي شكل أسس هذا البحث (قلت : هكذا يصف عمله) فإن الكتاب هنا يود أن يؤكد أن غرضه ليس تقديم نظرية نهائية في تحديد طبيعة العلاقة المشار إليها »^(١٧) .

وإذا كان التردد بين الدعوة الحامسة إلى إلقاء دور الكم أول الأمر ، والانسحاب غير المنظم ترجعا عنها آخر الأمر ، من الواضح بحيث لا يحتاج إلى برهان ، وكان السؤال الرصين الذي طرحه هباز حول دور الكم في نظام العربية ، وميله « إلى اعتبار العربية لغة كمية ، للدور الهام الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى »^(١٨) ، قد ظل حائرا بلا جواب مقنع من أبو ديب ، حين يصف كلام عياد بأنه « ليس له أكثر من طبيعة الاقتراح ، لا الاستنتاج العلمي »^(١٩) - فمن أين يستمد حكم الكاتب على دور الكم في إلقاء الشعر العربي صوابه وحجيته ؟

لعل أهم ما ينبغي عمله هنا هو تحرير مفهوم الكم عند أبو ديب . وإذا استبان حظ هذا المفهوم من الصواب أصبح تقديم ما توصل إليه من نتائج قائما على أساس منهجي سليم ، وحيث أنه يكون فيلها أو تعديلهما أو اطراحها عن ينة . وسأحاول الآن أن أعرض بأقصى الدقة والامانة العلمية للملكة لشل تفسير أبو ديب لمقولة الكم ، تمهيدا لماقتشته مناقشة مدانة .

يؤسس الكاتب مفهومه للكم في الشعر على مفهوم الكم في الموسيقى ، فيقول :

« تتم فكرة الكم من قياس الزمن . وهي أساس جذرى في الموسيقى ؛ إذ إن العنصر المكون في التأليف الموسيقي القياس ؛ يشكل زمنا معينا يسمى « الزمن الكامل » . ويعترض أن كل حقل أو مقياس موسيقي يشكل الزمن نفسه ، لكن الزمن يمكن أن يشكل تقمة واحدة أو نعمتين أو أكثر ، وعندنا يكون زمن النغمت المجموعة زما كاملا »^(٢٠) . ويرتب الكاتب على ذلك

ذلك . ولن نعلق أمثلة قليلة ذات طابع نقدي منعم بالأحكام الإطاعية الذاتية في أن تخرج كتابا يقع في خمسة صفحة ونيف عن أصل خلفه . والشكل الزوني في العروض الخليل هو بنية إيقاعية كما أن البنية الإيقاعية المقترحة هي شكل وزن ، وكلاهما لا يخرج عن إطار القوالب الخارجية . فلاجوه إنذا لما أورده المؤلف على عمل العروضيين من مأخذ ، ولا أساس صحيحا لخلطه الواضح بين مهمة العروض ومهمة الناقد . وليس يتنبى مخاضه التبرية يمكن للدارسين وحمس الدور الجوى للإيقاع في قصائد عديدة لأي تمام والنتنى مثلا^(٢١) ، أوه التفرير بين إيقاع قصيدة رائعة وأخرى سيئة . ذلك أن وزن الطويل يمثل قلبا عاما ، سواء صحت في شكل تفاعل عروضية ، أو في شكل غونج نرى . وإذا كان هذا النموذج التبري متحررا ، وكان في حركته غير خاضع لقواعد موضوعية مضبطة ؛ لتأثره بذاتية المنشأ وعاداته الطبقية ، فإن النموذج الخليل متحرك أيضا ، ولكنها حركة مضبطة بحكمة بإمكانات الزخايف والعلل ، التي هي قابلة للتوظيف النقدي^(٢٢) .

وبعد ، فإن هجوم الكات على العروضيين ، واتهامهم بعدم الفهم والإخفاق ، وما أرصده عليهم من مأخذ ، جميعه هو دعوى بلا دليل ، وذلك لأمر : منها : أولا ، أنه ليس في كل ما قاله شيء يمكن أن يُعَد من قبل المأخذ ، ومنها : ثانيا ، أن عمله لم يرامها إن صبح أنها كذلك ، كما أنه لا ينطوى على أى ميزة تجعله أصل كسا وأولى بالاتباع ؛ ومنها : ثالثا ، أن الكشف عن الحيوية الإيقاعية مهمة تجاوز جميع القوالب العامة ، سواء كانت كمية أو تبرية أو غير ذلك . وفي الفقرات التالية مناقشة لحالة التحديث التي قدمها الكاتب من خلال المتابعة الراسدة للمصطلحين المحوريين في عمله : ألا وهما : الكم والتبر .

٣ - مقولة الكم

يعلم أبو ديب في كتابه هذا أن « التصور السليم الذي تدعمه المعطيات الشعرية هو أن يلقى دور الكم من الإيقاع الشعري العربي »^(٢٣) . وينسب إلى النظرية الكمية أنها أدت « حتى الآن إلى تصف وقر يتجاوزان حمل الخليل »^(٢٤) ، كما يصف محاولات أصحابها « بالفصور الفادح »^(٢٥) ، لأنها « لم تخلص نظم الخليل من تعقيده الأساسي المتمثل في فكرة الزخايف ، والمعد الكبير للزخايف الممكنة في كل تفعيلة وكل بحر في النظام الكلي »^(٢٦) .

بهذه الصيغة الحامسة الداعية إلى إلقاء دور الكم من الإيقاع الشعري العربي - ولينال القاري مرة أخرى كلمة « إلقاء » في هذا السياق - يعبر أبو ديب عن موقفه من مقولة الكم والنظرية الكمية في العروض العربي . وللقاري أن يعجب حين يجيد الكاتب يوصي الباحثين في صفحات لاحقة فيقول : « ينبغي أن يدور دور الكم في إلقاء الشعر العربي دراسة دقيقة ، وتحدد طبيعة العلاقة بينه وبين التبر بشكل علمي »^(٢٧) . وهذه الرصية مشكورة ولا ريب ، ولكن ألا يمكن أن نستطيع منها أن الدعوة الحامسة إلى إلقاء دور الكم قد صدرت في غياب دراسة دقيقة تحدد طبيعة العلاقة بينه وبين التبر بشكل علمي ؟

على أى حال ، ها هو ذا الكاتب يأخذ - ابتداء من هذه الرصية - في تقديم التنازلات ، والتخفيف من النغمة الحادة الداعية - كما يقول هو

ويستين عما سبق أن موقف الكاتب من مقولة الكم في الشعر يتلخص في النقاط التالية :

(١) حساب مفهوم الكم أو الزمن الكامل كما يعرف في الموسيقى هو الفصل والرجع في تحديد مفهوم الكم الإيقاعي بإطلاق ، ومن ثم في تحديد مفهوم الكم الإيقاعي في الشعر .

(٢) إن هذا المفهوم يفترض التساوي الزمني الثام بين الوحدات الإيقاعية (التي هي في الشعر التفاعيل) ، وهو ما يسميه أيضا بالتبادل الكمي والصماء الكمي .

(٣) إن الصفاء الكمي يبنى توافره بين التفاعيل بنماها ، وليس بين مكوناتها الصغيرة من أسباب وأوتاد (باصطلاح التحليل) أو من نوى إيقاعية (باصطلاح الكاتب)

(٤) إنه يكفى القول بأن الإيقاع كمي أن تساوى التفاعيل زميا ، بقطع النظر عن الترتيب التتابعى لمكوناتها

ويأعمال النقاط الأربع السابقة يرى الكاتب إلغاء دور الكم في إيقاع الشعر الحر ، معتمدا على ثلاثة أنواع من الحجج .

النوع الأول :

الاستدلال بانحاذ التفعيلة الواحدة صورا مختلفة من حيث الكم فيها يسميه العروض التقليدي بالزحافات والمعلل . ويرى الكاتب في هذا إخلالا بالشرط القائل بوجود التساوي الزمني (= التبادل الكمي = الصفاء الكمي) بين التفاعيل .

النوع الثاني :

الاستدلال بامتناع تبادل التفعيلات المتساوية كماً والمختلفة من حيث ترتيب توالي مكوناتها (إذ يمتنع وقوع متعطل - - - - - في موقع مضاعيل - - - - -) وفاعلاتن (- - - - -) ، ووقوع فاعيل (- - - - -) في موقع فعولن (- - - - -) . وهذا الامتناع في رأيه يخل بشرط أساسى في النظام الإيقاعى الكمي الموسقى ، وهو إمكان تبادل الوحدات الإيقاعية المتساوية زميا ، فقطع النظر عن ترتيب توالى مكوناتها النغمية .

النوع الثالث :

هو دعم للتويع السابقين . ويقرر فيه الكاتب بالأقوال المرسلة غير المصحوبة بالبينة أن الدراسات المختبرية التي قام بها أثبتت التساوى الزمني بين التفاعيل المكونة من عدد واحد من الأسباب والأوتاد مهما يختلف ترتيب توالى المكونات ، أى أن (مضاعيل - تساوى في الزمن كلا من (مستعملن) و (فاعلاتن) بالدليل المختبرى

وقى هذا يقول الكاتب ما نصه : « إن - - - - - / - - - - - »

« - - - - - / - - - - - » كما أنها أظهرت الدراسات المختبرية التي قام بها هذا الكاتب (قلت : يعنى نفسه) ، و « - - - - - / - - - - - »

« - - - - - / - - - - - » (٣٧) .

ذلكم هو جعل آراء أبو ديب في مقولة الكم . وحاصل ما ساقه من حجج لتفنيد النظرية الكمية في العروض العربى (٣٨) . وقد استغرقت وسعى في أن يأتى عرضها مستوفيا لشروط الدقة الواجبة . ولا بد لنا الآن من وقفة مستأنية نناقش فيها بكل الهدوء والموضوعية جميع ما سبق من آراء وحجج .

« أن إقامة نظام إيقاعى كمي ، بالمعنى الموسيقى للكم ، لا يمكن أن يتحقق إلا إذا توافر الشرطان التاليان :

١ - أن توافر ، على الأقل ، مزجوجة كمية تكون الصلاقة بين عنصرها قابلة للتحديد الواضح الدقيق ، من حيث الاستغراق الزمني لكل منها . والمزجوجة هي أبسط أشكال التفاعيل الكمي الذي يشترط توافره ، وقد تكون عناصر أكثر من طرفى مزجوجة ، كأن توافر عناصر أخرى تمثل أجزاء منتظمة ، زميا ، من عنصر المزجوجة ، أى $\frac{1}{8}$ ، $\frac{1}{4}$ ، $\frac{1}{2}$.. السخ . كما هي الحال في النظرية الموسيقية .

٢ - اتخاذ أى شكل إيقاعى ناتج صورة خالصة كمي ، وتحقيق الصفاء الكمي ، على أساس التبادل لا بين العناصر الزمنية الصغيرة ، وإنما بين الوحدات الإيقاعية الناتجة من تركيب عدد من العناصر الزمنية في تشكيل متميز . وفى مثل هذا الصفاء الكمي لا تسند أى أهمية لترتيب المكونات الزمنية ضمن الوحدة المستقلة . ويقرر وجود التبادل الكمي بين وندتين مثل (SSS) أو (LSS) برغم الاختلاف في ترتيب النوى فيها .

أما إذا أقيم نظام إيقاعى (A) فيحقق الشرط (١) ولا يحقق الشرط (٢) فإن وصفه بأنه كمي غامض الدلالة (٣٩) .

ثم يتفل الكاتب إلى مفهوم الكم في الشعر موضعا حظه من استيفاء الشرطين السابقين فيقول :

« أما في الشعر فإن مفهوم الزمن الكامل لم يبرز في هذا الشكل في أى من الأنظمة الإيقاعية المعروفة . وبدل ذلك يأخذ مفهوم الكم في الإيقاع الشعري وجه آخر ؛ إذ ينبع من وجود نوعين من المقاطع اللغوية لأحدهما ، نظريا ، زمن يستغرقه في النطق يعادل نصف الزمن الثاني . النوع الأول هو المقطع القصير (٤٠) ، والنوع الثاني هو المقطع الطويل (-) . وتتألف من احتمائها وحدات يفترض أنها تسغل الزمن نفسه . لكن هذا بذاته ليس وحده سر تماثلها ، وإنما السر هو ترتيب المقاطع في كل وحدة . وفى هذا يختلف مفهوم الكمية في الشعر اختلافا جديريا عنه في الموسيقى (٤١) .

ويخرج الكاتب عما سبق بأن مفهوم الكم في الشعر يحقق أول الشرطين السابق ذكرهما لتشكيل نظام إيقاعى يقوم على الكم ، ولا يحقق الشرط الثاني . ومن ثم يصح وصف خاصية الاستغراق الزمني للمقاطع اللغوية - في رأيه - بأنها « خاصية كمية وصفا يقيم تفرقا لا أساس علميا له » (٤٢) .

أولاً : بطلان حل الكم العروضي على الكم الموسيقي .

حل الكم العروضي على الكم الموسيقي هو العمود والمركب الذي تستند إليه جميع آراء أبو ديب وحججه في هذه القضية . وهذا الحمل باطل ، إذ هو قياس مع الفارق يقوم على المغالطة .

ذلك أن طبيعة الموسيقى تفارق طبيعة الشعر مغفارة جوهرية ؛ فهي نعم صانع بلا قول ؛ أما البيت الشعري فهو مادة لغوية بالضرورة ؛ وهو سلسلة أصوات صادرة - بالقوة أو بالفعل - من جهاز نطق بشري . وهذه الأصوات تشكل دوال تستدعي مدلولات عرفية ، إشارية وإيحائية ، تختلف من جماعة إلى جماعة . وينشأ عن ذلك أن المركب لكل « الجشطالت » الذي يشكله المتلقي حال استقبله للنغم الساذج يختلف في جوهره ومكوناته عن ذلك الذي يشكله حال استقبال البيت الشعري الذي هو رسالة لغوية في الأساس . ومعلوم أن الإيقاع تصور ذهني قبل أن يكون كياناً مزيئياً . وهذه الحقيقة متفق عليها في دراسة الإيقاع ، سواء كان إيقاعاً صوتياً أو بصرياً^(٢٩) ، وسواء كان الإيقاع الصوتي موسيقياً أو لغوياً . ويمكن أن نستدل لذلك بما اقتبسه الكاتب نفسه - مؤيداً - عن شرلز إذ يقول :

« حين نصفي إلى ساعة نتك فإن العقل يسمع وقعها إيا بالشكل تيك - تاك أوتيك - تاك » . وهذه حقيقة في التمييز والثبات بحيث يصعب أن نصدق أن حدث التكتكة هو ، في الواقع ، دون نبر إطلاقاً . إلا أن كون هذا الأثر أثراً ذاتياً محضاً ، يتركز من حقيقة أن جدداً واعياً شيئاً يحول الأثر من طريقة التجمع الأولى إلى طريقة التجمع الثانية ، ثم يعود به إلى الأولى من جديد . فللمسمع ، لا صانع الساعة ، هو المسؤول (عن خلق التجمع) »^(٣٠) .

فهذا قول صريح في أن الإيقاع تصور ذهني من عمل المتلقي وليس استحالة ميكانيكية للمثير الحسي . لكن هذا التشكيل إنما يتم على مادة المثير الحسي ، ومن ثم تختلف عملية خلق التجمعات الإيقاعية باختلاف مادة التأثيرات الحسية بين الأصوات اللغوية والنغم الساذج بلا قول .

وتمغفارة أخرى هي أن العمل الموسيقي يُبدع يقوم على حرية كبيرة في التأليف بين نغمات خالصة صادرة عن آلات موسيقية ؛ وهي أصوات بلا دلالات مرجعية عرفية . أما أصوات الكلام فإن لأصوات الضميمة الخاصة والمهجورة أهمية كبرى في تشكيلها ، كما أنها محكومة - أبداً كان نوعها - بالنظام والوظيفة والعرف المنوي في جماعة بعينها . وهذا النظام والعرف - وإن كان يسمح بمساحة كبيرة للإبداع الفردي - ليس ملكاً خالصاً لا للشاعر ولا للمتلقى . وغالباً ما يكون النظام حاكماً على الإدراك جملة ، وعلى إدراك الإيقاع خاصة ؛ بحيث إن العقل المتلقي كثيراً ما يجري تحويراً للخواص الفيزيائية للمدركات ، بإبرار بعضها وإصعاف بعضها ، بل يتجاهل بعضها أحياناً واستبدال غيرها بما لتوافق معطيات النظام من خلال عملية تغيير أو تشويه مشروع وتلفظي للكلمات الفيزيائية . وليس لذلك كله مقابل مع المثير الموسيقي .

أما المغفارة الثالثة فهي أن الإيقاع الكمي في الموسيقى يجمده الفاصل أو الفترة المميزة للزمن الكامل أو المقدار . أما في البيت الشعري فإنه بما هو كلام ومقاطع لغوية لا يمكن الفصل الزمني بين التفاعيل في تحديده كميًا ، بل يدخل في التشكيل الحوادث المتكررة لأنواع الوحدات الصغرى المكونة للتفعيلة ، سواء سميتها أسباباً وأوتاداً ، أو نوى إيقاعية ، أو مقاطع ، أو نماذج نبرية ؛ ومن ثم يكون محض تحكم أن يقال : لا بد لكي يكون الإيقاع كميًا أن يجوز تبادل التفعيلات المتساوية في الزمن وإن اختلف ترتيب نواحي الوحدات الداخلة في تكوينها ؛ إذ في هذا القول تسوية بين أصوات الكلام والذم الساذج لا يجوز .

ورابع المغفارة : أن استخدام عدد من العلوم لمصطلح واحد لا يلزم عنه بالضرورة حملها جميعاً على مفهوم واحد منها ، أو حمل بعضها على بعض من حيث مفهوم المصطلح واصلدقته . وهذا من المعلوم في علم المصطلحات بالضرورة ، حيث يشترط أن يخص المصطلح الواحد بتصور أو مفهوم واحد في المجال المرقي الواحد . أما إذا تعدد المجال المرقي فلا خير من تعدد المفاهيم . وقد نظر إلى ذلك في مصطلحات كثيرة مثل : *formant* ، *meta language* ، *morphology* . الخ . ويستين من ذلك خطأ القول بأنه ما دامت « الكمية » مصطلحاً ثابت الدلالة في الموسيقى ينبغي أن يكون له الدلالة نفسها في العروض والمساينات والكيمياء والميكانيكا وسائر العلوم . لذلك كله كان القول بوجوب حل الكم العروضي على الكم الموسيقي في رأينا خطأ محضاً ، وتحكماً في الاستدلال لا مسرع له . والتحكم لا يمحى عنه أحد . وبطلان القياس يطل جميع ما استخرج منه من نتائج .

ثانياً : ليس الصفات الكمية بين التفاعيل شرطاً في العروض الكمية .

ثمة حجة تتكرر في عشرات المواضع من كتاب أيوب بيشهرا المؤلف في وجه الفئالين بكمية العروض العربي . وخلاصة هذه الحجة أن حل الكم العروضي على الكم الموسيقي يوجب تحقق الصفات الكمية (= التعادل الكمي = التساوي الزمني) بين الوحدات الإيقاعية (التفاعيل) . وهذا الشرط مستحيل التحقق في العروض العربي في رأي الكاتب . ذلك أنك :

« إذا استخدمت المزدوجة (قصير - طويل) في وصف الكلمتين المدروستين صعب اكتشاف مبرر تجاوبها الإيقاعي على أساس كمي : (قلت يعني الكلمتين الأيتين : (مستسلم) تتألف من
- / - / - / -
- / - / - / -
(مستلم) تتألف من - / - / - / -
- / - / - / -

والفرق بينها واضح ؛ لأن الثانية تحوي مقطعا قصيرا في مكان مناظر لقطع طويل في الأولى ؛ فالتعادل الكمي بينها معدوم . وقد يقال : إن النقص الكمي يمكن في هذه الحدود ؛ لكن هذا يجعل فكرة التعادل

والتخالف disharmonic للموجات الصوتية المركبة . . الخ . أما المنظومة الأخرى ، وهي الكميات الذاتية ، فتعبر عن الصوت (كما تدرّكه الأذن) loudness ودرجة الصوت pitch (أي اختلافه من حيث الحدة والمغلف) ، والمدة التي يستغرقها (وهي هنا كم زمني ذاتي ، قد يتفق مع الكم الموضوعي ، وقد يختلف بالنقص والزيادة ، تبعاً لمدور الكميات والعوامل الأخرى في تشكيل الصوت)^(١٢٩) .

وإذن ، فليس القياس بالجهاز والآلة وحده هو الحكم الوحيد الذي ترصّ حكومته في مسائل المروض ؛ لأن الإيقاع كم نفس ذاتي مدرك قبل أن يكون كياناً فيزيقياً موضوعياً منتشراً في الهواء على شكل موجة صوتية . ولا مناص من النظر في هذه الحقائق العلمية إذا أريد لمسائل العروض أن تدرس دراسة علمية دقيقة . لذلك يقول شاتمان Chatman - وهو عبق - : « إن الذي يبدو ظاهراً للعين هو أن الآلات وحدها لن تحل مشكلات النظرية العروضية »^(١٣٠) . وسأعود للكتابة على هذه المسألة عند تقويم ما قام به الباحث من دراسات بحثية .

غاية في الأهمية ، يجعل العلاقة بين الكم مرّ تقديداً بما بدت عليه حتى الآن ، وهو ما سمّيه بالحيز التعلق عند العقل البشري . فعين تكون الرسالة الصوتية من نوع يتّس إلى نظام صوت عرق جماعي كاللغة ، يختلف الوضوح اختلافاً جوهرياً عن الرسالة الصوتية الموسيقية . في الرسائل الصوتية اللغوية لا يلتزم العقل التزاماً صارماً في تحليلها وتفسيرها بالكميات الفيزيقية الموضوعية ، بل يعمل جهاز الإدراك بتوجيه من السياق اللغوي والمقام الاجتماعي والخبرات العفوية السابقة والتوقع ، فيقوم بتصويب الخلل واستكمال النقص ، وتحويل الكم الفيزيقي لتيسر مع متطلبات النظام . وهذا دليل مهم جداً على عدم جواز حمل الكم العروضي على الكم الموسيقي ، وعلى اشتغال هذا القياس على أكثر من فارق ، على نحو يقود إلى نتائج بعيدة عن الصواب .

ونعود إلى حجة أبو ديب التي يتسكك بها لرفض النظرية الكمية ؛ وخلاصتها أن حدوث ما يسميه بمحاوإ إيقاعياً بين مستمعين ومستمعين ومستمعين ومستمعين على ما ينشأ من تعادل كمي (أو صفاء كمي) معدوم يجعل النظرية الكمية قليلة الجدوى في تفسير إيقاع الشعر العربي .

لقد بنيت هذه الحجة على أن اختلاف الكميات الفيزيقية الموضوعية بين هذه التفاعيل لا بد أن يكون مدركاً إدراكاً واعياً من قبل المتلقى . وما دام المتلقى لا يعمل به ولا يابه له ، فإن مدور الكم واجب الإلزام . ولعله قد تبين مما سبق أن صفاته هنا أن العلاقة بين الكم الموضوعي والكم المدرك ليست على هذا القدر من البساطة ، ولا سياً في مجال الإيقاع الشعري . وإذا أخذنا مسألة الكم أو المدة الزمنية مثلاً فإننا واجدون لدى شاتمان تقريراً يؤكد ما أثبتته التجارب من أن : « الأشخاص المختبرين يستمر إحساسهم بموجة الإيقاع (أي بشاته) حتى وإن زادت الإزاحة في الانظام الزمني إلى ١٤.٥ ٪ . وبعبارة أخرى ، يعد الناس التفاضل الإيقاعية واحدة حتى وإن اختلفت الفواصل بمقدار ٧ : ١ »^(١٣١) . وصوّج ج . ١ . والاس و G. E. Wallin هذه المقولة في أجل عبارة وأوضحها حين يقول : « إن المجموعات الإيقاعية لا تحكمها الفواصل القابلة

للقياس الموضوعي ، وإنما يحكمها الزمن الذاتي لهذه الفواصل ، بل يحكمها أيضاً وهي التلقّي لهذه الفواصل ، أي وعيه بالتفاضل بوصفها كياناً ذهنياً »^(١٣٢) . وبضيف شاتمان إلى هذه المقولة بعداً جديداً حين يؤكد « أن نطاق التكرارات الإيقاعية نادر الحدوث في الطبيعة ؛ وأن المهم هو تكون الانطباع بحدوث التناسب أو التوازن ، وليس وجود التناسب والتوازن بالقياس الرياضي الدقيق »^(١٣٣) .

تلكم الفجوة التي لا مفر منها بين الكم الموضوعي والكم الذاتي هي - في رأيتك المدخل الصحيح لفهم قضية الكم في الإيقاع الشعري ؛ فالوزن أقرب إلى أن يكون تصوراً ذهنياً concept a منه إلى مدرك حسي percept ؛ بل إنه على الرغم من قيام الوزن على أساس من الإحساس بالإيقاع فإن العقل وحده هو الذي يقوم بإنجاز المهمة ، حين يعمد إلى الظواهر اللغوية الثابتة فيفضيها لوجوه من الفروق البسيطة ، وحين يأتي إلى الأشياء التي هي جد مختلفة في طبيعتها الملغفة فيقيسها ويؤسّر بينها »^(١٣٤) .

بقيت مسألة الدراسة المختبرية والتي يشير الكاتب إلى قيامها هي ، وإلى ما ثبت له منها من أن الكم الزمني الذي يستغرقه التلقّي بكل من (مستمعين) و (فاعلين) و (فاعلاتن) هو كم واحد على الرغم من تباينها إيقاعياً . وهذه النتيجة - على فرض التسليم بسلامة التجربة ودقة القياس - لا تنقص من جميع ما قلناه شيئاً ، فدلالة على ما ذهب إليه الكاتب منعدمة بالكلية .

ولما ما يذكره الكاتب من أنه قد ثبت له بالدليل المختبري « أن المقطع الملقن الطويل تتميز قيمته الكمّية وعلالته بالمقطع المتفوح الطويل تبعاً لما يسميه الكاتب : طبيعة الصوتات phonemes التي تتركب المقطع ، بل إن المقطع ذاته تتميز قيمته الكمّية إذا ورد مفرداً أو في وحدة صوتية معينة هنا إذا ورد في وحدة صوتية أخرى »^(١٣٥) - أقول : أما عن ذلك - فعل فرض سلامة التجربة ودقة القياس مرة أخرى - فإن هذا القول يرد عليه بملاحظ نراها جد خطيرة :

أولها : أن الاتكاء على القياس الفيزيقي الموضوعي وحده يلغى أثر العامل الأهم ، وهو قياس المدرك الصوتي الذاتي ؛ وهذا ما فصلنا فيه القول . ولا ينبغي في هذا الأمر الاكتفاء بأحد نوعي القياس ، بل بأقل النوعين أهمية في هذا الباب . ومن الواجب - إذا أريد التوصل إلى نتائج ذات قيمة علمية - القيام بهذين النوعين من القياس ، واكتشاف وجوه الارتباط بين القياسين .

وثانيها : أن الكاتب يستخدم المصطلح « فونيم » في غير موضعه ؛ فالفونيم وحدة تصورية تجريدية تعقيدية ، تمثل عنصراً من عناصر النظام الصوتي للغة ما . ومن المشرق ألا تنطبق خصائصه التعقيدية تمام الانطباع على كل تحقيقاته الفعلية . والكشف عن الفونيم هو مهمة تفسيرية تعقيدية يقوم بها الباحث ، ومن ثم فإن ما يفتأس بالأجهزة وفي المختبرات ليس هو الفونيم phoneme ، ولكنه الفون phone ، وهو التحقق الفعل للحادث في أثناء الأداء . وبين الأمرين فرق كبير للمتمثل .

وثالثها : وهي تبرير على المحقق الثاني ، أن في عبارة الكاتب خلطاً ظاهراً بين الكم الفيزيقي على المستوى الفوناتيكي (وهو مستوى

والجسطلت و تختلف أيضا من إنسان إلى إنسان ، بل إنها تختلف عند الشخص الواحد باختلاف حالته الزاجية ^(١٥) . إن الآلات والأجهزة الموجودة في مختبر الصوتيات هي أدوات غير ذات موقف ثقافي على حد ما يصفها به ارست بولجرام ، وهي ليست مزودة بأي وسيلة لقياس المعطيات طبقا للمعايير التي تتبناها ثقافة معينة ، كالمرية أو الإنجليزية مثلا ؛ فليس في أي مختبر من هذه المختبرات جهاز تحليل طيفي إنجليزي ، أو جهاز عرض لرسم الذئذسات . ومن ثم فإن ما نخرجه لنا هذه الأجهزة من رسوم وبيانات لا بد أن يخضع للتفسير والتأويل من وجهة نظر ثقافية بعينها ؛ وهذا أخطر دور يقوم به الباحث التجريبي ؛ وهو أمر للاختلاف فيه مجال كبير ^(١٦) .

وبالنظر إلى ما تنسم به هذه الأجهزة من صمة الحياض الثقافي فإنها لا يمكن أن تخرج لنا نتائج صحيحة ودقيقة إلا بقدر ما يقبلها الباحث تنفيذية صحيحة بالعينات لمزاد تحليلها . وهذه الحقيقة تفتح الباب لسؤالات كثيرة حول العينات التي يفترض أن الباحث قد قدمها لأجهزة التحليل هذه . " لا شيء " التي تمت بها تنفيذها .

المينة . يجب عدم من أي تقريرات أروسم لو ييبا . به يس الاعتماد عليها والأطمئنان إلى صحتها . ولم يتق . سبب إلا خيرا أحاد أو مقاطع الإنسان . وجميع ما سبق من ملاحظ على الاستدلال . مدراسة المختبة . سبق على أساس من التسليم جدلا باستيفاء هذه الدراسات سرور الصحة والندفة والبيات . فبا بالذ وفي النفس من هذا الأمر سببكات !

فكيف اختار الكاتب عيناته التي غذي بها الأجهزة ؟ وماي شروط ؟ وعلى أي أساس ؟

وهل نطق بالضايفات الحليلية أم بكلمات هل وزائها ؟ وهل نطق بها معزولة أم اقترنت للتحليل من سياق أدائي متصل ؟

وإذا كانت مقطوعة من سياق أدائي متصل فهل كان الأداء عاديا أم إنشادا دراميا ؟

هل كان هو الناطق بأم غيره ؟ وإذا كان الناطق غير الكاتب فهل كان فردا أم عددا من الأفراد ؟ وإذا كان الناطق فردا فهل نطق بها مرة واحدة أم أكثر من مرة ؟ وإذا تعددت مرات النطق من فرد أو أفراد فهل يمكن أن يساوي الكم الزمني تساوي رياضيا دقيقا في جميعها ؟

وإذا كان الاتفاق التام محالا ، وكان الاختلاف حاصلا لا ريب فيه ، فهل اعتمدت وسيلة إحصائية لقياس ثبات النتائج وانحرافها المعياري ؟

وعلى أي جهاز أو أجهزة تم التحليل ؟ وهل قام به الكاتب نفسه أم بواسطة ؟

وهل توافر للقاتم به صدر علم ^(١٧) كاف بالشكليات النظرية الحاكمة على صياغة الفروض ومعالجتها الصوتية ، وبالمهارات البحثية والعلمية لاستجوابها ؟

كل اتركك أمور جوهرية لا يمكن بدون تحريرها وحلها الوثوق بتنتاج الدراسة المختبرية . ويمز هذه التساؤلات من جانبنا أن التجنيح اللين خرج بها الكاتب من دراساته المختبرية تدوان لنا كأنها جمع بين تقيضين لا يجمعان أبدا . وتفصيل ذلك أن الكاتب قد

التحقق الفعل بوالكم الضعيفى التصورى على المستوى الفونولوجي (وهو مستوى النظام والتبويب والتضيد) ، وحاصل الفرق بينهما أن الكم الفيزيقي يقاس بوحدة زمنية (قد تكون جزءا من مئة ، أو جزءا من الألف من الثانية) ؛ ولما الكم النظامي يقاس بعدد العناصر المكونة للمحدث الفيزيقي وما بينها من علاقات كمية نظرية ، أي تعديد التناسب الكمى بين العناصر إن كان بشكل عنصري من عناصر النظام ، أي ما كان الزمن الذى تستغرقه في واقع الأداء المادى . ومن هنا قد يكون للقطع من الوجهة الفونولوجية معمولا في المقاطع المطلوبة لأنه يتكون من ثلاثة عناصر ، على حين أنه يستغرق من الوجهة الفوناتيكية (أى في التحقق الفعل) زما أقل من مقطع آخر يتكون من عنصرين . وإذا ، فالعلاقة بين الكم الفونولوجي والكم الفوناتيكي ليست علاقة بسيطة . وللإنصاف فإن هذا الخلط ليس خاصا بالكاتب وحده ، بل إنه ربما كان واجعا إلى الصياغة الغامضة هذه المسألة عندنايس . ونرجح أن أثر هذا الغموض قد تسلى إلى كتابات لاحقة فاصاب فضية تحميت العروض بكثير من التعقيد والمعاظلة ، لما نحل منه حتى الآن .

والحق أن هذه المسألة في غاية من التشعب والالتباس . ويتجس أن تغلب الحظوظ إذا ذهبتا تتبع أسومها وفرومها ؛ ولما نترغ لعلاجهما في بحث مستقل . بيد أننا نذكر هنا بمغفرة مهمة لرومان جاكوسون يقرر فيها : " أن حجر الزاوية الذى يستعمل في النظم هو الفونيم ذاته وليس الفون ^(١٨) " . وفي هذا القول تأكيد لما سبق إيرادها من أن الوزن هو تصور ذهنى ، وليس مذكرا حسيا ، وأن وسيلة تعرفه هي العقل وليست الحواس .

ورايها : أن ثمة نوعا آخر من الخلط لا يبدو أن الكاتب قد أخذه في الحسبان ، وهو الخلط بين الكم المطلق والكم النسبي . والحق أن أي حديث من الكم في الإيقاع يسطع من حساب هذا الفرق لا يمكن أن يفرد إلى نتيجة علمية صحيحة . وبيان ذلك أن الكم الزمني المطلق الذى يستغرقه النطق يقطع أو تضعية ، أو الذى تشغله المسافة الواقعة بين ارتكازين متعاقبين ، لا قيمة له في حد ذاته عند تشخيص الإيقاع . وإنما مدار القول على التناسب الزمني والكم النسبي بين المكونات . ومن ثم قد يختلف الزمن tempo عند النطق والأداء في البيت الواحد على أكثر من وجه ، فيختلف الكم المطلق للوحدات الإيقاعية باختلاف التزمين ، ويقي مع ذلك الكم النسبي بين الوحدات (أى التزمين التناسبي للزمن الكلى على الوحدات المكونة للبيت) واحدا . وهذه الحقيقة البديهة في الدراسة الصوتية ودراسة الإيقاع تستط أي استدلال بالقياس الموضوعي للتضعية أو المقاطع في حال انفصالها ومزنتها ؛ وهو الاستدلال الذى يقدمه لنا الكاتب ليترتب عليه رفض النظرية الكمية .

بذا تكون قد ناقشنا ما استدلل له وما استدلل به أبو ديبين جانباه المختبرية ، ويقي لنا أن نذكر هنا ما سبق أن قرره علم من أعلام الدراسات الصوتية والإيقاعية هو A. W. De Groot من أن النجج الفيزيقي ربما كان - على عكس ما يدعى له من موضوعية - أولف النتائج خطأ من الذاتية ؛ لأن شكل موجات الهواء يختلف باختلاف الأشخاص . ويرجع ذلك إلى سببين . أولهما اختلاف جهاز النطق باختلاف الأفراد ؛ وثانيهما أن الخبرة أو

ليس وإياه اتسع بها التأويل واضطربت للسائل . ويُذكر أن ذلك الطلب المعاجل موقوفة لفحص التفسيرات المحدثه لمرض الحليل (ومثاله عمل طليل التشويع بالفتور المصروفة الإسلامية ، مادة «عروض»^(١٤٨)) ، وتقويم عاولات تحدث العروض العري ، أو بعبارة أخرى فحص البنية الإيقاعية للشعر العري ، واقتراح بديل لعروض الحليل (ومثاله عمل أبو ديب الذي نحن بصدد مناقشته ، وعلاوة زكي عبد الملك^(١٤٩)) التي تختلف في منطلقاتها ومنهجها عن محاولة أبو ديب اختلافا كبيرا) . وعلى الرغم من أننا نتجمل الحروض في هذا الجانب من البحث فإنا لا نجد في صلدونا حرجا أن نفع بين يدى القارئ خلاصة رأينا في مسألة اعتماد النبر أساسا لإيقاع الشعر العري على النحو الذى نجل في كتاب أبو ديب . وهو رأى تتجمل تبعته العلمية ؛ إذ لا جرج ولا حياه في العلم ؛ وما ينبغي للخلل العلمى الموضوعى أن يترك صفوا ، أو يفسد دؤا ، مادام وجه الحقيقة هو الغاية والمبشى .

وخلاصة الرأى أن هذا الفرض أسطورة ما إلى الإيمان بها من سبل . وإذا كانت إقامة الحجة على صحتها قد انتضت الكتاب أن يسود مئات الصفحات في سفر من الأسفار الضخام فإن مظاهر الضعف فيه من الوضوح بحيث تكفى في الإبانة عنها صفحات معدودات . وحسبك دليلا على صواب ما ذهبنا إليه أن ظاهرة النبر التى ما يزال العلماء يجهدون في فض مغالبها ، وكشف اللثام من أسرارها وعن جوهر علاقتها بالمقطع والمقطعية ، والتي ما تزال معضلة المضلات في الدرس الصوتى للعرية المعاصرة ولهجائها الحديثة يله العربية ولهجائها في التاريخ القديم — قد حلها الكتاب في سطور معدودة ، وأقم على أساسها نظاما إيقاعيا كاملا يصلح عنه بديلا لعروض الحليل . أما مرجعه الوحيد في فهم ظاهرة النبر فكان مقال " Stress " في دائرة المعارف البريطانية ، وهذا ما يشهد به ثبت مراجع الكتاب^(١٥٠) .

لذلك لم يكن عجبا أن يأتى الأساس الصوتى للسائل لهذا الفرض هشا لا طلاقة به على احتمال البناء — وتلكم ما ترجو أن نين عنه في ما يل من حديث .

٤ - ١ : طبيعة النبر .

كان من بين الأسئلة المشروعة التى طرحها الكتاب بين يدى عرضه لقوله النبر ، وما ينسب إلى النبر من دور في إيقاع الشعر العري سؤالان^(١٥١) : أولها عن طبيعة النبر ؛ والثانى عن دوره في كلمات اللغة . فهم أجاب عن السؤال الأول ؟

يقول الكتاب : «يجر هنا أن نحدد طبيعة النبر بطريقة أكثر تفصيلا مما سبق في هذا البحث . النبر فاعلية فزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إيقاع يوضع على عنصر صوتى معين في كلمات اللغة»^(١٥٢) .

وواضح مما تقدم أن الكلمات المددوات التى ساتها الكتاب تعريفا للنبر ليست تفسيريا ولكنها تقرير ؛ فحدد الحديث عن النبر ودوره في النظام الصوتى أول البحث العروضى لا يكتفى أن يقال إنه «إيقاع وضغط يوضع» (١٤) على عنصر صوتى معين من كلمات اللغة . وصيغة البناء للمفعول هنا يوضع فيها عنصر شديد . وهى إذا خلعت على التكلم أو التشد — وهذا هو الأقرب والأولى — يكون التعريف قد

خرج من تجربته المختبرية الأولى بإثبات حصول « التساوى الزمنى بين التفاعيل الثلاث : (مستعملان) و (فاعلاتن) و (مفاعيلن) ، على حين يفرق في الوقت نفسه أن التجربة الثانية قد أثبتت له أن طبيعة المصوتات (يعنى الفونيمات (٢)) التى تركب المقطع ، بل إن المقطع ذاته ، تغير قيمته الكمية إذا ورد مفردا أو في وحدة صوتية معينة ، هه إذا ورد في وحدة صوتية أخرى .

واجتماع النتيجةين لا يكون ؛ فلو صدقت نتائج التجربة الثانية لكان من المتوقع أن تتفاوت القيمة الكمية بين (مس) و (نث) و (فآ) و (عى) و (أن) ، كما تتفاوت أيضا بين (علن) و (علا) و (مآ) تبعا لاختلاف الوحدات الصوتية وطبيعة « للمصوتات » . وسيشأ عن ذلك اختلاف القيمة الكمية بين مجموع مكونات كل تقيلة من التفاعيل الثلاث وأختها الآخرين . وهى نتيجة لازمة بالضرورة ، لا بد من توقعها في حال صدق نتائج التجربة الثانية ، يد أنها في الوقت نفسه تقطع بطلان النتيجة الحاصلة من التجربة الأولى .

ويصد ؟ أثرنا على حق حين نقول إن في النفس من أمر تلك والدراسات المختبرية « حسيكات وحسيكات ؟ » نعم .

فإذا استبان لنا غموض التفرقة بين الوزن والإيقاع على الوجه الذى ساقه الكاتب ، وما نشأ عن ذلك من خلط واضح بين العروض والنقد —

وإذا استبان لنا خطأ كل الحكم العروضى على الحكم الموسيقى ليتبين الجوهر وانفكاك الجملة —

وإذا ثبت لنا انعدام التمييز بين الحكم الموضوعى والكلم الذى ، واكتفاء الكتاب بالنعون الأول دون الثانى ، مع أن الثانى هو الحكم الفاعلى في إدراك الإيقاع —

وإذا اتضح لنا خلط الحكم الفونماتيكى بالكلم الفونولوجى ، وما ترتب على ذلك من طمس لجوهر عملية الإيقاع التى هى ظاهرة فونولوجية بالضرورة —

وإذا نجل الخلط بين الحكم المطلق والكلم النسبى ، وأن اختلاف الأول لا يعنى بالضرورة اختلاف الثانى ، وأن الإيقاع مرتبط بالتناسب لا بالكلم المطلق —

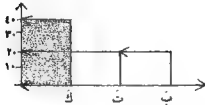
وإذا كانت والدراسة المختبرية المشار إليها في الكتاب لا تقدم جوابات شافية عن مشترات السؤال الذى أثارنا ، مع أن كل عامل من تلكم العوامل المجهولة السابق ذكرها يحدد درجة من درجات صدق التجربة وفتحها وبثانها —

وإذا كانت جميع المحجج التى استند إليها الكتاب في رفضه النظرية الكمية قد قامت على أساس من مقولات نظرية غلطية ، ونتائج غشبية غير موثوق بها ، بل متناقضة —

نقول : إذا كان كل أولئك ، صار محالا أن يكون لنا توصيل إليه الكاتب من نتائج في هذا الباب قيمة علمية جديرة باللقاة والنظر .

٤ - مقولة النبر .

أحب أن يكون القارئ على دؤر ما حدثنا به هذا البحث من أن غاية هى رصد حركة المصطلح اللسانى ومصار مجهرته إلى بعض الأعمال المعنية بتحديث العروض ، وما عرض له في مهجره هذا من



أوبالطريقة التالية (4 MBN):



..... (انتبه الاقتباس) .

يقول الكاتب في النص السابق أن وضع التبر على (الكاف) في (كتب) يكسبها تقلاً فيزيولوجياً ضاعفاً . وفي هذا التقرير يتجلى انخفاض لسطوة نظام الكتابة العربية الذي يختص الصوامت consonants وحدها برموز هجائية مستقلة graphemes، إلى حين تمثل الحركات القصيرة short vowels (الفتحة والضمة والكسرة) بعلامات إضافية diacritic symbols تثبت فوق الحرف أو تحته . وبذلك اكتسبت (الكاف) /K/ عند الكاتب — من الأهمية ما ليس لها في هذا المقام ، وعمّيت حقيقة أساسية وأولية من حقائق الدرس اللساني هي أن اللغة صوت وليست كتابة . وإذا علمنا أن التبر في هذا المثال هو صفة للمقطع كـ /Ka/ لا للكاف وحدها ، يجب أن نعلم أيضاً أن حامل التبر فيه هو الفتحة القصيرة /a/ . وبديهي أن الصوتيات تقضي بأنه لا وجود على الإطلاق لكاف منبورة وكاف غير منبورة ، وإنما للوجود على التحقيق هو مقطع منبور أو غير منبور . وأما حامل التبر فهو الحركة (وهي هنا الفتحة لا الكاف) ، سواء أكانت الحركة قصيرة أم طويلة^(٥٦) . وإذا صح ذلك كله — وهو صحيح — عرفنا بُعد ما بين مقالة الكاتب والفهم الصحيح للسان الصحيح لمصطلح التبر ، وللمظاهرة التي يدل عليها ، ولوضع من السلسلة الصوتية . سيكون لهذا الفهم البعيد عن الصواب أثره في تشكيل رؤية الكاتب لمظاهرة التبر ، ولدوره المزعوم في إيقاع الشعر العربي . ونظرة إلى المخطط البياني الذي يشرح به الكاتب طبيعة التبر تدل أوضح الدلالة على أن محاولة الشرح لم تنتج إلا مزيداً من الاستغلاق :

هل المخطط تمثيل للتبر بما هو فاعلية فيزيولوجية ؟ أم بما هو موجة صوتية ؟ أم بما هو كم ذاتي مدرك ؟

وما هذه الأرقام التي تراها فيه عارية من تمثيل العدد ؟

وأى وحدة استخدعت في القياس ؟

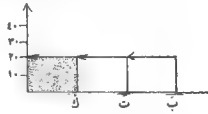
وكيف أمكن للكاتب قياسه ؟

وأى جهاز اصطنعه في هذا القياس ؟

ألا إنها أسئلة كثيرة أساسية ومشروعة يطرحها القارئ . ويقف نص الكاتب صامتا أمامها بلا جواب

أصل جانب الإدراك في التبر ، مع أنه هنا الأول في درس الإيقاع . ويزداد المشكل صعوبة إذا استعصرنا ما سبق أن قررناه من أن الإدراك ليس استجابة آلية لطرق إنتاج الكلام ولها تتضمنه من كميات موضوعية^(٥٧) . ومعلوم أن الخصائص والكميات الفيزيولوجية التي يتحقق بها الإنتاج تنجلى في الوسط الناقل ، وهو الهواء ، على هيئة موجة صوتية ذات خصائص فيزيكية من اتساع وتردد وزمن وتكوين توافق (هارمون) أو تخلفي . وهذا الوسط الناقل وما يجري فيه من تغيرات هو المسئول عن تحفيد خصائص المدركات من تبر أو بروز ، ومن تحسس لاختلاف سلم النغمات ، ومن تمييز لاختلاف الأصوات بحسب نوعها ، ومن ارتياح للصوت أو نفوره منه . على أن حرية العفل في تشكيل هذه المدركات عظيمة ومفورة ، على نحو يسمح لخصائص الكم المدرك بأن تشكل لها مختلفها الخاص . ومن ثم فإن تشخيص التبر لا يتحقق بأن نقول إنه انتقال وضغط فيزيولوجيان ، بل لا بد من تعرف التبر في مظهره الفيزيقي في الموجة الصوتية المتولدة ، وفي مظهره المدرك لدى المتلقي . وأكثر من هذا أن القول بأنه انتقال وضغط ليس كافياً في كشف حقيقته الفيزيولوجية ، من حيث إن الأمر يقتضي تحديدًا دقيقًا لدور النشاط العفلي ، وتشكلات عمود الهواء ، وآليات التلفظ التي ينقسم بها الكم الصوتي للتصل إلى المقاطع . وهذه المقاطع هي حاملة التبر ، وبدون فهم جيد للمظاهرة المقطعية نطقاً وانتقالاً وإدراكاً لا يمكن لمظاهرة التبر أن تفهم على الوجه الصحيح . ولننضم الآن المثال الذي أورده الكاتب لشرح طبيعة التبر : إذ يقول :

«يكن تمثيل هذه الفاعلية قلت : يعني الفاعلية الفيزيولوجية التي يتحقق بها التبر) باستخدام مخططات بيانية : إذا كان مستوى الضغط في نقط المكونات الصوتية (ك، ت، ب) واحداً وهي متفرقة يمكن وصفه بالمخطط OMBNI^(٥٨) .



أوبالطريقة التالية (3 MBN):



فإذا اجتمعت هذه المكونات في الكلمة ، ووضع التبر على (الكاف) مثلا ، اكتسبت الكاف تقلاً فيزيولوجياً ضاعفاً . ويمكن التعبير عن العلاقة ، عندها ، بالمخطط البياني التالي MBN 2 .

ثم يضي الكاتب ليجعل من هذا العموض البسيط غموضاً مريباً بشرحه لدور النبر في الإيقاع الشعري ، فيقول :

وإذا تصوّر الإيقاع الشعري قائماً على أنساق منتظمة ذات سبب معينة ، فإن تشكل نموذج نبري مقبول ، مشروط بدخول مجموعة من الكلمات في علاقة تابعة ، يقع فيها النبر في مواقع منتظمة ، يشكل مجموعها نسقاً إيقاعياً ذا هوية واضحة . هكذا يمكن أن ينشأ إيقاع شعري من دخول الكلمات (كتاب ، جبل ، بلعم ، مفيد) في تتابع مواضع النبر ، يعبر عنها بالمخطط التالي (CMBM)



هذا المثال الذي ساقه الكاتب موضعاً وشارحاً لفكرته لا ينضج لما سبق له ؛ ذلك أن جميع هذه الكلمات يتمنى إلى نسق مقطعي كمي واحد (ص ح + ص ح ح + ص ح ص) ، حيث ص = صامت ، ح = حركة قصيرة ، ح ح = حركة طويلة) . ومن ثم يجوز هنا رجوع النموذج الإيقاعي فيه إلى انتظام الكم ، كما يجوز رجعه إلى انتظام النبر ، وليس أحد الأمرين راجعاً والآخر مرجوحاً فتستبين العلة مع المعلوم . وإذا احتمل المثال تفسيرين مختلفين سقطت حجتيه فيما سبق له ، إحصاءاً للقاعدة الأصولية الفاضية أن الاحتمال يسقط الاستدلال .

وحين نقرأ للكاتب من بعد ذلك قوله : « الآن ، وقد حددت طبيعة النبر ، وأثره في الكلمات ، وكيف يمكن أن يؤدي استخدامه إلى تسلسل إيقاعات شعرية معينة ، ونشوء نظام إيقاعي ... » (٥٨) = يجز لنا أن نساءل : أحقاً استبانته للكاتب وللغاري كل هذه الأمور العممة من سطوره المملوءة التي أوردتها ؟ ومن المخططات التي تسب ظمناً إلى البيان ؟ ومن المثال المنقطع المعجول وهو حال ذو وحده ؟ أبداً تكون طبيعة السرد قد تحددت ؟ وماذا في تحديده – كان – من تحديد ؟ وهل يمكن أن يقوم على مثل هذا الأساس الرقيق بناء شاعر لنظرية تفسير إيقاع الشعر العربي منذ كان ، وتضع له قانونه المهيمن على بنته على امتدادات الزمان والمكان ؟

ولكي يتضح ما في الاقتصاد على تحديد طبيعة النبر بكونه فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط وإيقاعه من تبسيط غل ، علي أن نستخلص عدداً من الحقائق العلمية المتصلة بهذه المسألة ، نوردتها عن سنة الاختصار . فالنبر ، الذي هو من الوجهة الإدراكية انطباع سمعي مرور أحد مقاطع الحفلة اللغوية وقتته بفترة إسماغ سعي أكبر مما يجاوره من مقاطع ، يتحل من الوجهة الفيزيولوجية في أشكال عدة ليس الصعظ أو الشدة إلا واحداً منها . أما عن الأشكال الأخرى فقد تفاوتت درجات السرتة لاسمراية جهر النطق وبسده على وضع سعي معين عند إنتاج حركة م ، وهو ما تنميت به حركت حولاً

وقصراً . وقد يحدث التفاوت مع ثبات الطول نتيجة لتغير معدلات اهتزاز الوترين الصوتيين في أثناء النطق بالحركة . وقد يحدث نتيجة لاختلاف العلاقات النسبية بين تجايف النطق (التجويف البلعومي وتجاويف الفم) من حيث الشكل والحجم ، على نحو ينتج عنه اختلاف في نوع الحركة . أما الضغط والإنتقال فينتج عن تفاوت مقدار الإزاحة التي تحدث من الوترين الصوتيين خلال اهتزازهما المنظم لإنتاج الحركة .

وأما من الوجهة الفيزيكية فينتج العامل الأول في الزمن الكلي المستغرق في نطق الحركة duration؛ ويتجلى العامل الثاني فيما يطرأ على التردد من تغيرات frequency بالنسبة لتغمة الأساس fun-damental tone؛ ويتجلى العامل الثالث في عدد الحزم المكونة للحركة the formants ومواقعها النسبية على سلم الترددات . أما عامل الشدة فيظهر على هيئة اختلاف في اتساع الموجة الصوتية المتولدة عند النطق بالحركة amplitude، كما يمكن قياس التناصب بين الأساوعات أو درجات الشدة بالديسبل^(٥٩) .

فإذا جئنا إلى القياس النفسي فإن العامل الأول يشكل «الكلم» length، والثاني يشكل الدرجة pitch، والثالث يشكل نوع الحركة vowel quality ، أما الشدة فتشكل الملو loudness^(٦٠) .

وقد يرتبط الإحساس بالنبر بواحد أو أكثر من هذه العوامل ، أو بها جميعاً ، وإن كان يطلب أن يسود أحدها ليكون هو المسؤول الأول عن إدراك النبر ، دون أن يعني ذلك استبعاد العوامل الأخرى . وحين يكون الطول أو الاستغراق الزمني مثلاً أول من تشكل النبر ، وهو أمر وارد في كثير من الحالات ، تستنى حجية القول بالتقابل بين النبر والكلم ؛ إذ يتلازم الامعان ، ويصعب في هذه الحال حسم المسألة لتحيز العلة من المعلوم . وهنا يكون القياس النفسي هو الفيصل في التحديد ؛ حيث يقوم نظام اللغة المعنية بإعلاء شأن أحسن العوامل على حساب الآخر ؛ إذ هو الحاكم والمهيمن على عملية الإدراك^(٦١) . وقد ظهر اختلاط العاملين واضحا في المثال الذي شرح به الكاتب فكرته عن الكيفية التي يتحقق بها نظام إيقاعي على أساس نبري – كما سبق البيان .

٤ - ٢ . الشعر بين الإنشاء والإنشاد .

كان السؤال الأول الذي طرحه الكاتب خاصاً بطبيعة النبر . وقد بينا ما هي عليه طبيعة النبر من تعبد . وكان ينبغي أن يؤخذ ذلك كله في الحسبان إذا ما أريد لنظرية تقوم على النبر أن يصح بناؤها ويتسق منطقها . أما السؤال الثاني فقد كان عن دور النبر في كلمات اللغة . وبدأ فنفسج لها تحفظاً على استخدام كلمة «كلمات» ؛ وسياق تفسير ذلك في إبانته إن شاء الله .

وهذا السؤال لا يقل خطورة عن سابقه ؛ إذ يتصل لوئق الاتصال – في رأينا – بمناط الخلط والاضطراب في الفكرة التي دعا إليها الكاتب من تفسير إيقاع الشعر العربي على أساس نبري . وقد وقع الخلط بين أمرين هما من التميز بمكان ؛ وبقي بها عمليق الإنشاء والإنشاد في الشعر .

إن إنشاء القصيدة ، بما في ذلك التشكيل الوزن ، هو عمل ينضاف إلى الشاعر ؛ فهو الذي يقوم بتنظيم السمات الصوتية على نحو

والكسرة بعض الياء ، والضمّة بعض الواو . وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة ، والكسرة الياء الصغيرة ، والضمّة الواو الصغيرة . وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة وبذلك عل أن الحركات أبعاض الحروف أنك متى أضيفت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي به بعضه .

والدليل الثاني هو كون الكم مورفيا فاعلا على المستوى الصرفي في الحركات ، ومثاله : شُدَّ / شُدُّ ، قُتِلَ / قَتَلَ ، قُتِلَ / قَتِلَ .

والدليل الثالث يأتي من الأثر الدلالي للتضعيف ، ومثاله عَدَا / عُدَى ، كَلَّمَ / كَلَّم ، بَذَرَ / بَذَر . الخ .

والدليل الرابع هو كون الكم مورفيا فاعلا على المستوى الصرفي في الصوامت ، ومثاله كَسَرَ / كَسَر ، قَتَلَ / قَتَلَ . الخ .

هذا هو موقف العربية من الكم كما يقرره علماء السلف وواقع اللغة العربية . فماذا عن موقف أولئك العلماء من النير ؟ إن الكاتب يتولى بنفسه الإجابة عن ذلك بقوله : « إن اللغويين العرب قبل هذا القرن^(٢٨) ، على الأقل أولئك الذين تعرف شيئا من عملهم الآن ، لم يناقشوا قضية النير في العربية^(٢٩) . ولو كان النير مقولة فاعلة في التميز بين المعاني القاموسية على المستوى الصرفي ، أو المعاني الوظيفية على المستوى الصرفي ما فاتهم مناقشته ، كما لم تغتهم مناقشة مقولات الكم ، والمهمس والجهر ، والتخفيف والترقيق ، والشدّة والرخاوة ، وغيرها من المقولات الصوتية . بل إن التريق قرأة القرآن الكريم التي يقترحها أبو حبيب ميسار لاختبار فرضياته المتعلقة بتجديد مواضيع النير ، على أساس قرأة القرآن - على حد قوله - وظاهرة مهمة جدا قد تكون الوحيدة التي احتفظت بخصوصياتها الإيقاعية عبر القرون^(٣٠) . نقول حتى في هذا المقام بلغت نظريا أن علماء التجويد من السلف والخلف أولوا قضية الكم أعظم اهتمام ، وقسموا الد إلى واجب وجائز ثم إلى متفصل ومتصل ، واصطنعوا في تحديده وسيلة الد بالاصابع ، على حين مروا بالنير دون أن يعمروا أدنى التفات . وهذا من أخطر الأدلة على أن النير ترك أمره للاختلافات القليلة بوصفه سمة إيقاعية فائضة redundant . وهذه السمة لا تصلح بذاتها أساسا لإقامة نظام إيقاعي يتخطى حدود الزمان والمكان والفروق الاجتماعية والفردية . ولننظر في واقع اللغة العربية من هذه الوجهة ، فسجد أن قواعد النير تختلف اختلافا مبنيا باختلاف الأقطار والبلدان في مشرق العالم العربي ومغرب ، بل هو حقيقة واقعة في القطر الواحد ؛ ودع جانباً تاريخها المجهول في تزيين العربية الفصاح في أطباق الزمن ، فلذا صح ذلككم - وهو صحيح - وإذا كان الشعراء قد كتبوا جميعا في تشكيل وزن واحد هو الطويل، مثلا على اختلاف مصورهم وأقطارهم طوالت ستة عشر قرنا - فأن يكون لهذا الطويل نموذج نيري واحد ؟ وأن يقام نظام إيقاعي واحد جامع لبحور الشعر المعروفة وتنوعاتها يعتمد النير أساسا لكل ما يبدع في كل منها من نتاج^(٣١) .

ولم تكن هذه الحقيقة البديهية لتنبئ عن ضلّة الكاتب ، فقد أقرّ بها ، وأحس أنها يجب منه الزبوع على فرضه . ومع ذلك - ولا تدري على أي أساس - ظل على حماسة الشديدة له ، وثابر على إعلاؤه

مقصوده ، وبذلك يتبع للمتلقي تنشيط ملكته الإبداعية ، وخلق مدركات جبالية كلية « جشططانات » متنوعة ، ومن بينها جشططانات الإيقاع . وفي هذه العملية يضطلع بتشكيل الوزن بمهمة كثير ، ويكون للمدرك الكل الذي يشكله المتلقى طيعة الاستجابة . ولعل أهم سؤال ينبغي طرحه هنا هو : ما السمات التي يمكن للشاعر أن يعمل فيها بالتشكيل والتنظيم لتنتج جشططانات الإيقاع ؟ وإذا علمنا أن الإيقاع نوعان : نموذج عام مشترك ، ثم تنوعات إيقاعية فردية ، أدركنا ما يمتاز به عمل الشاعر من حساسية ورهافة . ومن المتوقع أن تختلف السمات التي هي موضوع التشكيل والتنظيم باختلاف نوعي الإيقاع وحساسية العلاقة بينها .

هذا السؤال المهم يجيب عنه دى جروت ، فيقول :

« إذا عرفنا المقصيدة بأنها عمل فني أبهى ، أي أبهى فن لغوي ، فسيشأ عن ذلك أن السمات التي تخضع للتشكيل الأسلوب هي سمات اللغة التي كتبت بها المقصيدة ، وأن جميع ما سوى ذلك ، كاللحن الذي يفترض أن تعزف به ، أو الطريقة التي تطبع بها على صفحات الورق ، كل أولئك - مع كونه في ذاته نوعا من التشكيل الأسلوب - لا ينسب إلى المقصيدة من حيث هي وللأسباب نفسها لا يعد الإيحاء جزءا من المقصيدة كما سبق أن عرفناها (قلت : أي بوصفها فنا لغويا)^(٣٢) .

لذلك يؤكد جاكوبسون أن السمات التي تخضع للتشكيل الوزن هي السمات الفارقة distinctive features التي تميز النظام الصوتي في اللغة المعنية . وإيضاح هذه المقولة بمثال نقول : إنه مادام البحر الطويل - مثلا - أطارا وزنيا عاما يضبط أحد التشكلات الوزنية التي كتب بها شعراء من مختلف أنحاء الجزيرة العربية في القديم ، وعلى مدى تاريخ الشعر العربي منذ كان إلى يوم الناس ، هذا على اختلاف الزمان والمكان ، فلا بد أن يستند هذا الإطار ، لا إلى سمة لغوية هامشية من فضلات السمات redundant features ، بل إلى سمة من السمات الفارقة التي هي معلم من معالم النظام الصوتي في العربية ، ومن ثم تمتنع بصيغة عامة بما هي جزء من نظام ، يقطع النظر عن التحفظات الفعلية التي يتجلى فيها هذا النظام على السنة المتكلمين على اختلاف الزمان والمكان .

تلك الحقيقة تفرض علينا أن نجد جوابا علميا مقنعا عن السؤال التالي : هل يعد النير من السمات الفارقة في صوتيات العربية ؟ وعلى إجابة هذا السؤال يتوقف الكثير .

أما الكم فلدينا أكثر من دليل على أنه كان - وما يزال - مقولة فاعلة في النظام الصوتي العربي . وأول هذه الأدلة التقرير الذي صاغ به ابن جني العلاقة بين طوالت الحركات وقصرها صياغة علمية دقيقة من الوجهة النظامية ، حيث قال^(٣٣) :

« أعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين ، وهي الألف والياء والواو . فكأن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث ، وهي الفتحة والكسرة والضمّة . فالفتحة بعض الألف ،

إياه بديلاً جندياً لمعرض الخليل ، لكنه ما كان يستطيع هذه الحقيقة إنكاراً ، ولا يملك من سلطانها قراراً ، فهو يقول :

« إن فرضية النبر التي أعفوها هنا عبارة أولى لا أدعى لها الكمال ، بل إنني لواتق من أن ثمة عدداً من النقاط فيها ما يزال بحاجة إلى تدقيق واستقصاء ؛ لكن الأمل بأن نشرها قد يثير الاهتمام والمناقشة والتتبع بشكل يؤدي إلى تعديلها نتيجة لعمل باحثين آخرين ، هو الذي يشجئني على نشرها بهذا الشكل . ثم إن النبر ليس ظاهرة فردية ، وإنما هو ظاهرة ثقافية جماعية . ومن هنا قد يكون إحساسى بالنبر نفسه أمراً يشك في سلامته . ولا يبقى إلا اللجوء إلى أكبر عدد ممكن من ردود الفعل لإعطاء الفرضية صيغة أكثر كمالاً . من القضايا التي تحيرني مثلاً ، نبر الكلمة من الشكل (---e---) و(---e---) . إن قراءت لها تترجم بين (---e---) و(---e---) . ولا شك أن عباد وأنيس – واللهجة المصرية – ينيروها (---e---) . ولأن يحتاج للفرضية المقعدة أن تتخذ صورة نهائية قبل حل هذه المشكلة . ثم إن عمل على عدد من البحور ، مثل الخفيف والرميل ، كما أشير إلى ذلك في الموضوع اللازم ، متردد ولا نهائي^(١٩) .

قلت : وإذا كانت هذه الحيرة ملازمة للمعاصرين في زمان حل فيه التقدم العلمي كثيراً من مشكلات الاتصال ، وحسنت فيه تقنيات البحث العلمي النفس واللسان ما لم يتح لها بعضه في تاريخها الطويل ، فما الظن بتحديد موضوع النبر في التاريخ القديم ؟

إن الكاتب يجاور الالتفاف حول هذه المشكلة بقوله « ليس يكفي أن يكون النبر فاعلاً أساسياً في التكوين اللغوي لكي يكون بالضرورة هو الفاعل الأول في الإيقاع الشعري الذي تنتجه الفاعلية الشعرية للمتكلمين باللغة^(٢٠) » لكننا نقول : لو أن هذه المقولة صحيحة فإن نقضها لا يصح بحال ، أي أنه لا يمكن للمبر أن يكون الفاعل الأول في الإيقاع الشعري إلا إذا كان فاعلاً أساسياً في التكوين اللغوي . وهذا هو من أوليات المسائل في دراسة الإيقاع .

وستينج ماسح علة ما أبداه جاكوسون من حرص خاص على أن يؤكد في درسه العروض أن الوحدة الفاعلة في الأوزان هي الفونيم وليس الفون ، وأن السمات الصوتية الفارقة هي أساس بحور الشعر . أما ما سوري ذلك من سمات فواقع في مجال الإنشاء لا محالة وعلى ذلك كان لابد من التمييز – في رأيه – بين عمل الشاعر وعمل المنشد ، أو بين التشكيل اللغوي للشعر بوصفه عملاً فنياً لغوياً ، والطريقة التي بها تنشأ القصيدة أو تنق أو تظهر مطبوعة على الصفحات^(٢١) . إن إنشاء القصيدة بالمصطلح اللسان حدث لحظي فردي من أحداث التحقق الفيزيقي . وفي عملية الإنشاء تتجلى خصائص التشكيل اللغوي القائم على استخدام السمات الفارقة ، كما تتحل كذلك السمات الفاصلة والسمات التشكيلية – configurational features^(٢٢) . ولابد من التمييز – حينئذ – تمييزاً واعياً بين أنواع السمات التي يجري تحقيقها من خلال الإنشاء ، الذي هو

عمل إبداعي إلى حد كبير ، ويكاد – أحياناً – يستغل فيه للشند بروايته وتأويله للعمل عن غيره من التشدين . وتظل هذه المقولة صائغة حتى وإن كان الشند هو عين الشاعر .

ولدينا في الكتب أكثر من نص هو برهان واضح على أن الكاتب لم يخلل التمييز بين الإنشاء والإنشاء ، على خطوريته وأهميته لنهجية البحث وطرق المقاربة والتتبع . منها ما يقوله في معرض تفسيره النبري للزخافات والعلل :

« حين ألقى الشاعر العري قصيدة أو أنشدتها ، والمتلقى جالس أمامه بعضى ، كان الشاعر ينشد الكلمات الواحدة تلو الأخرى حتى يأتى على الشطر الأول كله ، الذي تميز برقعة أو علامات مميزة أخرى ، ثم كان الشاعر يتابع إنشاءه للشطر الثاني من البيت ، والمتلقى متش ملء بالتعاطف مع الشاعر وعمله . المتلقى ، على الألف في الحالات التي نعرفها ، لم يجب ليقول للشاعر : « ثمة شيء غريب هنا » بل تشرب القصيدة أو البيت بحس مباشر عفوي بتجاد الإيقاع في الشطرين (أو الأبيات في حالة القصيدة كلها)^(٢٣) .

ويقوم جوهر البرهان في النص السابق على الاستدلال بعملية الإنشاء على ما هو من صميم مجال الإنشاء من ظواهر تختص بالبنية اللغوية للشعر ، بما فيه البنية الإيقاعية للبيت أو القصيدة . أما الوضع نصوص الكاتب عبارة عن هذا الخلط والتبصيص الكامل لطوية الدرس المروى والإيقاعي فقول :

« إن نحو تشكلات إيقاعية في اللغة ليس نتيجة فورية لكون الكم ، أو النبر ، فاعلاً رئيسياً فيها ، وإنما هو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمفاهيم متعددة ، منها – مثلاً – مفاهيم عميقة التأثير حول طبيعة الشعر ، وعلاقات بالفناء والموسيقى من جهة ، أو بديع اللغة اليومية (لغة الحديث والنثر من جهة أخرى) ، ثم بطبيعة الإيقاع في الموسيقى ذاتها^(٢٤) .

وفي هذا النص قليل من الحقيقة قد ضرب بكثير من المجاوزات التي تنتج بالضرورة تنويعاً وتوسيعاً لدراسة الإيقاع الشعري ، بحيث ينداح في دائرة عريضة ، ويدخل فيه ما ليس منه ، ويصبح الزعم بإمكان دراسته من فضول القول ، بل إن الحاجة إلى مثل كتاب الكاتب لتنتج من الأساس .

وحاصل ما سبق من قول أنه لا وجود في العربية لنظام إيقاعي نبري حاكم على الأشكال العروضية كافة قديماً وحديثاً . وبه تنتهي الحاجة إلى التمييز بين النبر اللغوي والنبر الشعري ، لانفكاك الوجهة بينهما ، إذ تصبح العلاقة بينهما من ظواهر الإنشاء لتفكير بحيث لا تشكل نظاماً مهيمناً . على أن الكاتب يعتد بهذا التمييز ، ويعتد عموم نظريته وجوهرها الذي لا تقوم إلا به . وقد أجماع هذا إلى الكلام في أمر العلاقة بين نوعي النبر هذين . ومن حسن الحظ أن هذه العلاقة في النظم الإيقاعية القائمة على النبر متعددة على وجه لا خيار فيه للكاتب ولا لنا ؛ فالنموذج النبري الإيقاعي لا يمكن أن يهبط على التشكيل

الاعتماد عليها اعتماداً مطلقاً أمناً في محاولة اكتشاف النثر في الشعر ودوره في خلق الإيقاع»^(٨٧) - فإن اكتشاف النثر الشعري يكون أدخل في باب الحال .

على أن الكاتب يحاول عناية لا تخلو من طرافة ؛ فهو يريد أن يعكس القضية فيجعل من الغالب النثري الخارجي الذي اقتصره نمطاً ، واعتمد النموذجاً لنثر الشعري ، وبسبب يمكن التوصل بها إلى تعديد النثر اللغوي ، فيقول : « إذا قرر الآن أن قوانين النثر الشعري المطبقة على التجارب صيغت على أساس إيقاعي ، ولم تستق وجودها من النثر اللغوي (؟) » قلت الاستغناء والتعجب لي (-) أسكن القول إن دراسة النثر الشعري قد يضئ لنا جوانب مهمة من النثر اللغوي»^(٨٨) . وهكذا يريد الكاتب أن يجعلنا على استخدام تصور مفلون في الكشف عن أصل ممدوم . مع أن طريق الوصول إلى هذا التصور المفلون ليست سهلة باعتزانه ، إذ يقول مطلقاً على أبيات لورد زورث : قد يوصي ما يقل بأن النثر الشعري لا يمكن أن يحدد بطريقة دقيقة تكشف غناجه مسبقاً (قلت : كذا ؛ وهي صيغة لا عربية لها) على أساس من الوزن نفسه . وهذا الاستنتاج صحيح إلى حد كبير ، لكنه نسي في انطباقه على اللغات المختلفة . ثمة لغات ، كالعربية ، تحق فيها درجة الماعهودة أهل (كذا أيضاً ؛ وهي ملاحظة ينكرها لسان العرب) . - كللكم يشير ، ثم يستق العربية دون مسوغ ، مع أن التقيض هو التوقع ، لما تشير دراسة ظاهرة النثر من صعوبات في العربية لا تظهر لها في كثير من اللغات الأخرى^(٨٩) .

٤ - ٣ : النثر اللغوي بين أنيس وأبو ديب .

قدم أنيس في كتابه « الأصوات اللغوية » محاولة لتحديد أنواع المقاطع وقواعد النثر في العربية . فلما إلى دراسة « موسيقى الشعر » لم يعتد فيها إلا بالخصائص الكمية للمقاطع ، وأغفل ذكر النثر إغفالاً تاماً ، حتى أن عياد يقول عنه إنه : « لا يجعل للنثر دوراً ثانوياً كالنور الذي يعطيه للتنظيم intonation»^(٩٠) (حاشية مهمة معترضة : الحق أن دور التنظيم في موسيقى الشعر عند أنيس ليس دوراً ثانوياً كما يقول عيادل هو عنصر رئيسي بنص كلامه . وهو عنده قسم للخصائص الكمية في نظام نوال المقاطع ويؤكد يكون التنظيم في رأيه مساوياً للإشاد . وتتطوى فكرة أنيس هذه على خلط شديد في أمور هي جد مختلفة . ولذا عليها تعليق مفصل فسناه الحاشية ١٢٩ من هذا البحث) .

غير أن جميع من كتبوا في تحديث العروض العربي من اللغويين والنفاد العرب أداروا مقاضاتهم في قضية النثر على أساس من القواعد التي استظهرها أنيس . ذلكم ما فعله التويهي وحياد وأبو ديب . فأما التويهي وحياد فقد أوليا النثر اللغوي (أي ما يعرف بنثر الكفاة المقردة) جل اهتمامهما . وأما أبو ديب فقد اتفرد بالكلام على نموذج نثري مفارق ، أو قالب خارجي سماه النثر الشعري ، وجعله خاصة للبحر من حيث هو ، ورسم إقامة نظام إيقاعي متناسق على أساس من النثر اللغوي وحده بالصعوبة أو الإحالة ، فقال : « يصعب ، إن لم يستحل ، كما يجاول هذا البحث الحالي أن يظهر ، أن يؤسس نظام إيقاعي متناسق على هذا النمط من النثر وحده . » قلت : يعني النثر اللغوي»^(٩١) . وكذلك نفى عن هذا النثر قياسه بدور تأسيس

الوزن من السه ، إنما هو تفرع على نظام النثر في اللغة نفسها ، وتطويع له ، أو هو - بعبارة أخرى - تنظيم لإمكانات اللغة المتاحة في هذا الباب على نحو خصوصي ، وعلاقته بالنثر اللغوي هي علاقة العدل بالأصل ، أو الاعتراف بالنمط اللغوي . وإذن لا يصح في هذا المقام قول الكاتب : « يتوافر في النظام الإيقاعي القائم على النثر ، إذن ، قالب خارجي يجب ملؤه عن طريق اختيار الكلمات التي يقع عليها نثر لغوي معين»^(٩٢) . ذلك أن هذا القالب الخارجي لا يمكن إلا أن يستمد ملامحه من نظام النثر في اللغة العامة ، أو لغة الحياة اليومية ، ومن الحال - كما ذكرنا - أن يبط على الشاعر من السه ، أو أن يراه الشاعر فيها يرى النائم ، ثم يكون مطالياً على وجه الإلزام والوجوب - كما تقول عبارة الكاتب - مجلته عن طريق اختيار الكلمات^(٩٣) .

كذلك من الحال أن يحدد النموذج النثري الإيقاعي ابتداء وفي غياب النموذج النثري الأصل . وإذا كانت مجاز النثر اللغوي في المعري موضع الخلاف والتباين ، وكانت واقعة خارج منطقة السمات الفارقة ، كان من عصر المعري اختلاق النموذجين وتبينها وتعتين العلاقة بينهما من علم .

إن أبو ديب يقدم لحديث هذا بمقدمين صحيحين . أما المقدمة الأولى فهي قوله : « وتوطئ قضية النثر في الشعر جلدوا بقضية النثر في اللغة»^(٩٤) . وأما المقدمة الثانية فهي قوله « ما لم تتضافر جهود اللغويين المعاصرين ، ويتم بعضها بعضاً ، فسقط مناقشة النثر الشعري فاصرة لا تطرح نتائج مكتملة وهائلة»^(٩٥) . والنتيجة المنطقية التي تترجم من هاتين المقدمتين هي أنه من الحال مناقشة ما يسمى بالنثر الشعري في غياب التحديد الواضح لنماذج النثر اللغوي . ولقد قال بذلك عفا عنكري عيادل في عبارة جازمة هي قوله : « إن متدورا لا يبحث الأرنكاز أو النثر في اللغة العربية ، بل يفتقر رأساً إلى بحث الأرنكاز الشعري . وقد ظهر ما سبق أن اللان منها لا يثبت إلا إذا ثبت الأول»^(٩٦) .

يبد أن أبو ديب - مع تسليمه بصحة المقدمتين - يشكك في صحة النتيجة المنطقية التي لا يحصى من قبولها توتيساً عليها ، فيقول في معرض الرد على عياد : « يصر عياد على أن مناقشة النثر الشعري في غياب تحديد تام للنثر اللغوي أمر مستحيل . لكن الأمر في رأيي ليس على هذا الإطلاق»^(٩٧) . ثم يشفق قوله هذا بعبارة أحسب أن الظفر بجرده منها غير متاح لفهمه الضميمة ، وتلكم قوله : « إن المعرفة بوجود النثر اللغوي قد تساعد على مناقشة النثر الشعري دون أن يكون لدينا تحديد مطلق للنثر الأول»^(٩٨) . كذا يضمن الكاتب عبارة صيغة التبريض « قد يساعد » ، مع أن المعرفة بالنثر اللغوي لا بد أن تساعد - على أي حال - في معرفة النثر الشعري لا عالة ، إن لم تكن هي المدخل الوحيد لمعرفة النثر الشعري ، ذلك أنها بما لا يتم الواجب إلا به . وهذا تلاعب بالصياغة مستعمل . ثم إن العبارة يلتوى بها التركيب لمعكس التراء الفكرة ، لأنها تقول ، إذا أعندنا صياغتها ، إلى أن تكون : « إن المعرفة بوجود النثر اللغوي قد تساعد على مناقشة النثر الشعري دون أن يكون لدينا تحديد مطلق للنثر اللغوي » . فهل يمكن أن يكون لمل هذا الكلام معنى مستقيم ؟ وإذا كانت دراسة النثر اللغوي - على حد قول الكاتب - « لم تصل حداً من الكمال يتاح لنا

جدرى في إيقاع الشعر العربي ، فقال : « لكن السليم الواضح هو أن النبر اللغوي لم يلبس في الشعر العربي المتبحر حتى الآن دورا تأسيسا جديدا ، ولم يتطور ليشكل نظاما إيقاعيا كاملا لهذا الشعر »^(٨٧) .

وقد أسفنا القول في غموض الملاق بين النبر اللغوي والنبر الشعري عند أبو ديب ، لاني متساها النظرى للمجلب من المصادر الغربية فحسب ، بل في تطبيقها المباشر على الشعر العربي كذلك . وقد بينا أن من أسباب الغموض أنه من المحال تتبع هذه العلاقات في حدودها الأولى منذ أقدم تاريخ معروف للشعر العربي إلى أن استقر تفنيد العروض العربي على يد الخليل ، ثم إلى محاولات التحنيت في هذا القرن . وكون هذا من المحال هو ما يقرره أبو ديب بقوله :

« يستحيل علينا الآن أن ندرس النبر اللغوي كما وقع في العربية قبل هذا القرن ، إلا إذا افترضنا أن النبر لم يتغير إطلاقا . كذلك يستحيل علينا أن ندرس النبر الشعري كما نعمل في إلقاء العرب للشعر قبل هذا القرن »^(٨٨) .

لذلك ينه أبو ديب بجهده بعض اللغويين من العرب المعاصرين ، في التفاتهم إلى قضية النبر على نحو فتح أمامه وألقا جديدا ذا فني كامن يجب ألا يغفل »^(٨٩) .

وقد كان لقواعد النبر كما جعلها أنيس نصيب موفور من عناية الكتّاب ، وكانت غاية الأساسية هي إثبات عدم صلاحية النبر اللغوي - طبقا لهذه القواعد - ليشكل نظاما إيقاعيا متاسقا في الشعر العربي . وسلك الكتّاب إثباتات سبيل الإثبات بأقل من الشعر العربي . ووضع النبر على كلماتها المقررة بحسب قواعد أنيس ، ثم استكشاف ما يعرض لتضويع الإيقاع من عدم الانظام والتناسق .

ونحن نتفق مع أبو ديب في أنه انتهى إليه من أن تحديد النموذج النبري وفقا لقواعد أنيس لا يؤدي إلى تشكيل نظام نبري مطرد . أما الأسباب وما استولده الكتّاب من نتائج فهي مناط الخلاف وموضع النظر .

لعل جانباً من هذه الأسباب - فيما نرى - يعود إلى قواعد أنيس نفسها . ونبدأ فنورد بعض الملاحظات على هذه القواعد . ويحسن أن نذكر هنا بأن ما نوجهه من نقد للقواعد وأطرق تطبيقها عند أبو ديب - وسبق قبله - إنما هو محاولة لكشف جوانب من القصور في المنطق الداخلي للاستدلال . وهي محاولة لا يلزم عنها أي تثير في موقفنا من المسألة ، وبوجهه أن النبر لا يمكن أن يشكل نظاما أساسيا لإيقاع الشعر العربي . وأن ننظر في الملاحظات الآتية على تعقيد أنيس للنبر .

(١) قواعد أنيس تنصرف إلى مستوى بعينه من مستويات الاستعمال اللغوي ، في مكان بعينه ، وفي زمان بعينه ، فقد نص أنيس على أنه إنما يعنى العربية « كما يتفق بها القراء الآن في مصر »^(٩٠) ، بل زاد الأمر تخصيصا بعد ذلك بقوله إن ما ذكره هو « مواضع النبر العربي » كما يلتزمها مجيدو القراءات القرآنية في القاهرة^(٩١) أما عن موقف النبر في المصور الإسلامية الأولى فقد ذكر أنه لا دليل جدينا إليه ، كما نص أيضا على أن تحديد مواضع النبر في اللهجات الحديثة قد يتضخ لقوانين أخرى أربجا القول فيها^(٩٢) . وليس في ذلك من بأس - ولا ريب - في كلام

أنيس ، بل إن تحديد المستوى على هذا النحو من متطلبات الوصف اللغوي وتقاليد . أما الجاس كل الجاس فني أن تعتمد هذه القواعد لتحديد مواضع النبر في أبيات لطرفة وأبي فراس ، ليثبت الكتّاب من هذا الطريق عدم صلاحيتها لتأسيس نظام إيقاعي متناسق ، فني ذلكم ما فيه من التعميم بلا مسوغ .

(٢) التصنيف الكمي الذي اقترحه أنيس للمقاطع أو أقام عليه قواعده للنبر ، يأخذ في الحسبان الكم الفونولوجي الوظيفي وليس الكم الفوناتيكي ، وإليسا سواء . وليس في كلام أنيس ما يشعر بأنه التفت إلى هذا الفرق ، بل إن ظاهر قوله يفيد أنه يقعد للتحقق ، أي لكم الفوناتيكي^(٩٣) . وهذا ما يرجع أن هذا التمييز - على أبعيته - لم يكن واردا عنه . ولا كان أبو ديب ينظر إلى الكم والنبر من جهة الإثبات - دون تمييز منه بين النظام والتحقق المادي - فقد كان التضاروت بين ما قرره أنيس وما استخرجه هو من قواعده وألقا لا محالة .

(٣) اعتمد أنيس في تحديد مواضع النبر مفهوما يبدو للناس بالتيه النظر بسيطا وتلقائيا وواضحا كل الوضوح ، مع أنه - في حقيقة الأمر - مفهوم مائع يتلفع بالنفسان من الغموض والالتباس لا يسهل رفعها . ذلكم حين أثباتنا أن تحديده لأثوار المقاطع ومواضع النبر كان دراسة لتسيح « الكلمة العربية »^(٩٤) . وما يتصوره قوم من وضوح في مفهوم « الكلمة » هو وضوح زائف ، إذ ما الكلمة العربية التي هي ؟

الكلمة بالمفهوم النحوي ؟ وبذلك تكون اللام والكاف والباء التي للجر ، وضمان الروصل ، وحروف المعطف ، كلها كلمات . وإذا كان ، فهل تستقيم قواعده بهذا النظر ؟

أم هو الكلمة بالمفهوم المجسم ، أي ما يقابل الوحدات المجمية في التحليل اللغوي lexemes ؟ وإذا كان ، فما مكان الزوائد وحروف المعاني والكلمات الوظيفية من هذا التصنيف ؟

أم هو الكلمة بالمفهوم المجائي الخطي ، أي كل كم متصل من الحروف graphic continuum ؟ وإذا كان ، فما الموقف من ألفا وثم اللتين للمعطف ؟ ومن اللام وإلى اللتين للجر ؟

أم هو الكلمة مرادفة لما اصطلاح على تسميته بالمورفيم morpheme ؟ إن كان ، فبهيئات المفهومين أن يلتصقا ، وإذن لا يمكن لقواعده أن تستقيم بحال^(٩٥) .

لعل غموض استعمال مصطلح الكلمة أن يتجل لأوضح ما يكون في قول أنيس : « والكلمة العربية مهما اتصل بها من لواحق (suffixes) أو سوابق (prefixes) لا تزيد عدد مقاطعها على سبعة . فني كلا التالين « فسكتيكيهم » أو « أنازمكموها » مجموعة مكونة من سبعة مقاطع »^(٩٦) . فهل يمكن أن يعد أي من المثالين المذكورين كلمة ذات سوابق ولواحق في التحليل اللغوي السليم ؟ إن ليس النظر يؤدي إلى أن كلا منهما هو جملة أعقد تركيبا من مثل « قبل زيد » و « ضرب زيد عمرا » ، لانتظامها على فعل بطلب مفعولين . وقس على ذلك أكثر أمثله .

منفصلها الخاص في معاملة (اللام) (وإلى معامليتي مختلفتين من حيث الاتصال والانفصال في الخط . عل أن تعديد مواضع التبر في ضوء التتابع المنطقي في قول طريقة «خولة» لن يتأثر بحذف اللام أو إبقائها، فلم يكن ثمة داع لما أثبت هنا من القول بالاضطرار إلى حذف (اللام) أو إلى قول (الباء) أو (الكاف) في مواقع مختلفة، نحو (بربرة) (ركباني) . ثم إن هذا القول بالاضطرار إلى حذف مكونات الكلام ليستقيم للمباحث تعديد مواضع التبر فيه هو قول لا يمكن قبوله والإعانة له ، فعل الشعراء أن يقولوا ، وعمل الباحثين أن يتأكلوا ، ولا حق للمباحث هنا ، فانقادا كان أو لغويا ، في حذف ولا في إضافة .

وأما الاضطراب المرجع إلى تفسير الكاتب لمقولات أنيس
ففي بيانه شيء من تفصيل .

يبدو أن الربط بين تحديد مواضع النبر وما يسمى بالكلمة العربية عند أنيس هو خضوع لوهم تمكن بالمدوي من بعض اللغات الأوروبية التي يقوم بها بندور فونلوجي أو صرفي في السوتري الطيفي ؛ وهما لا نظير له في العربية ، حيث يرتبط تحديد موضع النبر بتباينات المقاطع في الكلمة المتصل . ومن ثم فهو لا يعترف بالحدود التحوية للمركبات . ولا يمكن بهذا الأساس أن يحدد موضع النبر على أساس من وجود كلمة عربية ، ذات وجود قاموسي صرف ، أو كلمة بذاتها في حصة وجودية يمكن أن تسمى مفصلة ، أو يحسبها ذاتا مفصلة موجودة وجوديا فيزيائيا كاملا ، أو كلمة مستقلة فيزيائيا لها حدان واضعان ؛ البنية والنهاية . لا جود في العربية شيء من ذلك إطلاق ، ومن ثم فإن هذا الفرض النسخي عن استقلال ما يسمى بالكلمة المفردة في هذا البحث أمر لا جدوى منه ولا ثمرة له . وإذا كانت دعوات هذه صاعدة في الكلام غير النظم فإن صدقها على النظم أم يقاس بيقاس الأول . وهنا تتضح تلك التباينات المتصلة بين ما يسميه الكاتب نبر الكلمة المنعزلة وما يسميه النبر السابق ، ومن ثم النبر التموري . ولا يوجد إلا تنازع الأناس المقطعية في النشور والنظم . وهذا التنازع لا يعترف بحدود مزعومة بين ما يسمى بالكلمة مفردة مستقلة ، كما أنه لا يلزم حدود التفاصيل ومكوناتها ، إذ تفكك بينها ، ويصعب الكلام على نوتر مزعوم بين نبر منعزل وبين سقايها من نفس الخيال .

ولا ريب أن أنيس ، وإن تمك بتصور هلامي لما يسميه « الكلمة العربية » ، كان على علم بأن الكلام المتصل هو الذي يحكم الثبر وانتقاله . وفي بعض أقواله ما يفيد ذلك بصريح العبارة^(١٠٤) . أما أبو ديب فلم يعر هذا الفهم أحد . ابتداءً حين

حاول تطبيق قواعد أنيس على بيتي طرفه وأبي فراس . انظر إليه كيف يحلل قول طرفه (كياقي) إلى (- / - / - / -) (وقوله (الوشم) إلى (- / - / - / -)) فافترى أن الصف متلوة بياء مد ، وأن (الوشم) تبدأ بحزنة قطع . وكذلك فعل مع (اليد) في قول الشاعر (ظاهر اليد) . وانتبهى به الأمر إلى وجوب مغالطة ويؤنبه كبرى بين التحليل والمادة موضوع التحليل . أي أنه يحلل

وإذا كان الاختلاط في هذه المسألة قائما في كتاب اللغوى محل
مثل أنيس فإن وجوده وإثباته في كتاب أبويدي غير مستغرب
بقاى الأولى ، حتى إنه يكاد يفسد عليه مقلته كلها . وإنك
تراه في حديثه عن حق اللغوى يتصوره واقعا على « الكلمات
الفرقة منزوعة عن أى سياق شمرى ، واقفما بلغنا في حالة
وجودية يمكن أن نسمى مظلة » (٢٧) ، كما أنه يعمدنا عن
الكلمات باعتبارها ذات مستقلة موجودة وجودا فزيائيا
كلاما (٢٨) ، ومن الكلمات « وجودها الفاسوس
الضرف » (٢٩) ، أو برصفها « كتلة مظلة فزيائية ، لها حدان
واضحان : البدء والنهاية » (٣٠) ثم إنك أيضا نراه يصوغ
التبر لتحديد مواضعه على « الكلمات التي تكلف من التولا كذا
وكذا » (٣١) . ويرى في النزاة الإيقاعية « تجسيدا لكلمة في
اللفظ » (٣٢) . وبعد حديثا لغويا مثل (كان منا) مكونا من
كلمتين ولا ندرى على أى أساس من (ما) عبارة تركيب
من جابر وجرور (٣٣) . وهو كل ذلك يجعل موضوع تحليله
ما يسمى « الكلمة العربية » (٣٤) ، معتقدا وجود مفهوم محدد
أو فرقة من الملوك هذا التعبير ، مع أنه يبدو في بحثه هذا -
ومرعى دراسة أنيس من قبله - أنه استلصق أصلا . ولجأت
المصطلح لأن تعدد عنا على وجه الاستقلال الموضح والميلات
التي استخدم فيها هذا المصطلح الزائف من كتابه ، وإن كانت
تبلغ المئين عددا . وللقارئ أن يتصور ما ينشأ من ميوعة مفهوم
هذا المصطلح الجفادى في الكتاب من خلال في الاستدلال ،
ومضف في البرهان وفرد في النتائج . وحسبنا أن نورد هنا أمثلة
قليلة تختصر ما لها ندعية .

حين أراد أيوديب أن يستخدم القواعد التي وضعها أنيس ليخضع بها مواضع النثر في بيتي طريقة وأبي فراس ، وليلدل على عدم صلاحية النثر اللغوي لإنشاء نظام إيقاعي طبيعي - جاء عمله مضطربا أشد الاضطراب ، لأسباب ؛ منها ما يرجع إلى صياغة أنيس نفسها ؛ ومنها ما يرجع إلى تضيق أيوديب لخطوات أنيس . وتوضيحنا الأول من الأسباب نذكره الآن :
الناس . فلننظر كيف حدثت مواضع النثر في بيتي طريقة :

لحولة أطلال ببرقة نهمد
نلوح كبلقى السوشم في ظاهري اليد

يبدأ الكاتب بتحليل «خولة» (-/-/-) فيقول :
 «يند فوراً أن قواعد أنيس لا تسمح لنا بإدراك موقع الثبر
 هنا . ولابد ، إذن ، من أخذ الكلمة «خولة» مجردة من
 اللام» (١٠١).

هذا الاضطراب الذي وقع فيه تحليل أوهيب عند تيقنه
وأعاد استمراره إلى غيابة التحديد الدقيق للمصطلح
«كلمة من حيث مفهومه ومصادقته». وقد نشأ عن ذلك
اضطراب في اتخاذ القرار بشأن قول «لغة»، هل هو
مركب من كلمة أم من كلمتين؟ ثم هل يتغير الحساب لو أنه
«ملا» - (إلى كلمة) - وأضح أنه من الوجهة الصرفية
والنحوية لا فرق بين الفولان. أما إذا عدنا القول الأول كما
والذي كلمين فقد استسلما لخداع الكتابة الغريبة إلى ما

نظفا هو في حكم العدم . وآية ذلك أنك إذا قارنت بين تحليل الشطر الثاني من البيت كما لُزده الكاتب ليحدد به مواضع النبر ، وغلبه الوافي بحقيقة النطق الطبيعي ، وجدت الصورة التالية :

تلوح کیاقل، وشمفی، ظاہر لیدی

التحليل الطيفي
تحليل أمرب

ويبين من المقارنة زيادة سبب خفيف ومتحرك لا مقابل لها في النطق ، أي أن تتابع الحركات والسكنات ، على ما يقول الخليل ، أو النوى الإيقاعية بمصطلح أبوديب ، لا يتج شطرا من أسطر التشكيل (الوزن) أو (البحر) المعروف بالطويل .

وإذن ، فنحن نتفق مع الكاتب في أن النبر اللغوي كما قلده أنيس ، سواء على مستوى الأساقى المقطعية أو ما سماه هو نبر الكلمة المنعزلة ، لا يمكن أن يقوم عليه نظام إيقاعى متسق . أما أساس ذلك ودواعيه في رأينا فنوضحها فيما يلي :

(١) غموض صياغة القواعد عند أنيس .

(٢) طريقة تفسيرها لدى أبوديب .

(٣) افتقاد التحديد الواضح - لدى أنيس وأبوديب - لمصطلح (الكلمة) مفهومًا وما صدقات .

(٤) تأسيساً على المفروض اللازم لمصطلح (الكلمة) نشأت رواجية مفعلة بين ما سمي بغير الكلمة المنعزلة والـتبر السليبي ؛ إذ لا وجود لمبار ظاهر منضبط لدى الكاتب يمكن على أساسه أن تحيّن الكلمة المنعزلة . ومن ثم ليس في الشعر أو الكلام المتصل إلا التبر المنعزلة (أي تبر الأنساق المقطعية) وفقاً للتعيين ، إلا إذا استبدلنا مفهوم المورفيم بفهم الكلمة ، وعلمنا القواعد كلها على أساس جديد .

يبد أن علم صلاحية النبر اللغوى بنوعيه لإقامة نظم لإقاصى ،
لا يصلح مقدمة يرتب عليها الكتاب ميزة لصالح ما سماه بالنبر
الشعرى فى معالجة الأوزان . وسنمضى الفقرة التالية لمناقشة العلاقة
بين هذين النوعين من النبر كما يتصورها الكاتب .

٤ - ٤ : عن : النبر اللغوي ، و : النبر الشعري ، عند أيوب .

أراد أبو أيوب أن يقدم بين يدي تعبيده للنبي الشري تعبيدا للنبي
 للنزوي يستبدله بتعبيد أنيس . وهو لا يربط تعبيده للنبي للنزوي
 بالمقطع . كما هو شأن اللسانين - بل بما يسميه النزوي الإيقاعية . يقول
 أبو ديب :

« سقدم فرضية أولى في طبيعة البر المغوى الناتج من التركيب النوروى للكلمات (؟) ، تتخذ شكلا مبسطا ، ثم تفصل في تحليل البر الواقع على الوحدات الإيقاعية في الشعر العربى ، باعتبارها تنابعات نوروية ، وما يصدق عليها يصدق على الكلمات العربية المفردة (؟) ذاتها بنسبة عالية ، إن لم يكن إطلاقا (١٠٠)»

والحق أن لهذه النوى الإيقاعية في « نظريتي أبو ذيب »^(١٠٧) قصة طريفة ، فلقد بدأها مبشراً بأن « المحور الستة عشر يمكن أن توصف

بسهولة مثيرة (؟) باستخدام الوجدتين الإيقاعيتين
(فاعلن / فاعلن) بحولتهما الممكنة (١٠٨) .

وحين أوغل الكاتب قليلا وجد أن هذا القول لا يستقيم في كل حال ، فقد برز في هذا المقام بحران يتحديان هذه القوة في عناد ، وهما من أصل البحور وأعرقها في الشعر العربي ، وتنتج بهما الكامل والوافر^(١٠) . هذا ، ويزداد المشكل صعوبة بالنظر إلى اختلاف الأعراض والأنصوب فيها جميعا . لذلك اضطر الكاتب للانتفاض على ما يقولون على حد :

منها ، الاعتراف بنواة إيقاعية جديدة هي (ف) فاقلة
سكنها (١١٠).

ومعها ، حيان (—) شكلا متحولاً للنزوة (٥) (١١١) . وقد
أغنى تحت هذه الصياغة الفذكية اعترافاً صريحاً باللبس القليل
وبالزخاف ، عل الرغم من علو نبرته في الهجوم على الزخاف
والخليل ، وسخريته المرة من العروض الذي يبحث عن شعبة ثالثة ،
من المفهوم الأخلاقي للزخاف . وكل ما فعله الكاتب هو أن
زخاف بالتحول ، وبعبارة الأصـار عدلا والمعدل أصـار (١١٢) .

ثم إن الكاتب حين اشتد إقباله في غيابة البحث رأى أن الأقل
 علم تقسيم (مَصَّنَا) إلى (ف/عِلْم) ، بل الاعتراف بنزلة إيفاقية
 قائمة برأسها وجعلها (عِلْمٌ) . وبذلك أضيف إلى التوسل
 الإيفاقية بين الذين قمتما على أساس أن استخدام الحِلل الذهني
 لوصف جميع البعور الستة صريح بسهولة مثيرة - نزوة ثالثة هي
 (عِلْمٌ) . وهكذا يكون الكاتب قد أضاف إلى اعترافه بالسلب
 التقليل اعترافا بالفائدة الصغرى . يقول أبو ديب : « ينبغي إذن
 إغافة صياغة الأساس النظري الطروح ... لتصور أن الإيفاق في
 الشعر المبرر ينبع من الحدوث التامسلي لا التبيين
 » (•••••) (•••••) (•••••) (•••••) (•••••)

ثم إن الكاتب يثبتهَا بقوة إيقاعية رائعة . ولكنه يحاول أن يُجْزَاها على استحياء وفي كلمات قلائل يقول : « من التباينات الحركية ذات القرار النظمي في العربية تشكل النوى الإيقاعية (---/---/---) » . ويمكن تشكيل (----) لكن ورودها في الشعر نادر (١١٨) .

وفي إحالة إلى حواشي البحث في هذا الموضوع يذكر أن هذه النواة الأربعة وكثيرة ورود في الشعر الأحادي (قلت: يعني ما شاعت تسميته بالشعر الخمر). ولذلك يجب أن تعتبر نواة لها القيمة^(١١٤) في تحليل نماذج هذا الشعر، وهي تشكل وحدة بنفسها^(١١٥). وهكذا ينضاف إلى الاعتراف بالفاصلة الصغرى اعتراف جديد بالفاصلة الكبرى، فلم يكن من أسباب التحليل أولادته وفواصله إلا الولد المفقود. وليس اللفظ في رفضه^(١١٦).

وعلى أي حال يمكننا أن نقرب صفحا عن هذه المدونات قائلين إن النوى الإيقاعية هي على أرجح الأقوال عند الكاتب ثلاث (فا) و(عن) و(علش). - والأنا ننتظر فيها وضعه للنبر اللغوي من قواعد

يقدر أبو حبيب أن (١١٧) :

(١) الكلمات التي تتألف من نواة واحدة (-) و (- -) لا تحمل نبرا محلدا وهم مقردة .

هذه الاختلافات في أواخر التاريخ الصحيح فهو أوجب بقياس الأولى .
وإذا انتقلنا إلى تعقيد أبو ديب للنبر الشرعي وجدناه يسوق
« القوانين » الآتية^(١٢١) :

(أ) « النواة (-) » وحدة مستقلة قائمة بذاتها ،
قد يكون كلها كم محدد^(١٢٢) . وهذه النواة في
حالتها المبردة لا تتلقى نبرا محمدا ، وتظل
عائمة تنتظر تبلور دورها الإيقاعي في السياق
الكل للكل الشكل .

(ب) النواة (- -) هي أيضا وحدة مستقلة
قائمة بذاتها . . . وهي لا تتلقى نبرا
محمدا ، بل تظل عائمة تنتظر دورها
الإيقاعي في السياق لتكتسب نبرا معيناً .

(جـ) النواة (- - -) نواة لفة ، لها خصائص
شخصية متميزة (؟) . والميزة الأساسية
(- - -) هي أنها يمكن أن تنسب

بطريقتين :

أ . x

بـ . - -

جـ . x

دـ . - - -

وهي أيضا عائمة إلى أن يتبلور دورها
الإيقاعي في سياق الشكل الكل » .

وهكذا يتضح الأمر إلى تعويم شبه كامل للنبر اللغوي والنبر
الشرعي جميعا ، على نحو يجعل من الكاتب سيد القرارات في كل حال .
وهو ما نجمل واضحا في المآزق ، حيث يطلع في اقتحام العتبة حيناً ،
وتنأى عليه في أكثر الأحيان .

راجع الاقتباسات الآتية :

— « يبدو أن المشكلة لن تحل إلا بوضع نبر قوى على (-) الثانية
عما يبرز التوتر الداخلي الجذري في هذا الشكل »^(١٢٣) .

— « تعقيد الرَّمْل أساسي وصحيح . وأود أن أؤكد أن الفرضية المقامة
هنا مبدئية »^(١٢٤) .

— « بصورة مبدئية أقترح أن نموذج النبر فيه (قلت : يعني في
الرَّمْل) هو . . . »^(١٢٥) .

— « لكن عملي على هذا البحر (قلت : يعني الخفيف) لم يصل بعد
إلى نتائج يمكن أن توصف بالصحة المطلقة ، ولابد من دراسة
أعمق له . إن القراءة التقليدية التي غلبا الدفن للنصائد الشهيرة
التي تنسب إلى الخفيف تجعل من الصعب اكتشاف نموذج النبر فيه
بسهولة .

« أمل أن تعود الدراسة الحقيقية في المستقبل إلى نتائج أكثر
سلامة »^(١٢٦) .

— « يعتقد هذا الكاتب (قلت : يعني نفسه) أن هذا يصدق على
الشعر العربي بشكل عام ، مع أن تأكيد هذا الأمر يستحيل إلا بعد
تحليل آلاف الأمثلة . الشيق أن يقدم عدد من الباحثين
بدراسة إحصائية لهذه النقطة من أجل الوصول إلى حكم له طبيعة
استقرائية شمولية »^(١٢٧) .

(٢) الكلمات التي تتألف من النواة (- - -) يمكن أن تنبر
بإحدى الطريقتين (- -) (-) (- - -) .

ويرد على القاعدين السابق الذكر ملاحظ تراها خطيرة . أولها ،
استخدام المصطلح الزائف « كلمة » أساسا للتعميد . وثانيها ، أن
القاعدة الأولى لا تصدق إلا على المورفيمات وحيدة القطع (-) .
أما المورفيمات ثنائية القطع (- -) فلا يمكن أن يصدق عليها
وصف الكاتب « إنها لا تحمل نبرا محمدا وهي مفردة » ؛ فحيث تعدد
القاطع لابد أن يتفاوت النبر . وثالثها أن القاعدة الثانية تقترح نبر
المورفيمات التي لها الوزن المروضي (- - -) بطريقتين مختلفتين .
ولا ندرى أهذا الاختيار عند الكاتب حر أو مشروط ، فإن كان
مشروطا لم يبين شروطه ، وإن كان حرا ، أفلا يسلم ذلك إلى ميوعة
التماذج ؟

أما القاعدة التي اقترحها للكلمات (؟) التي تتألف من اجتماع
نواتين من النوى الثلاث فلا تسلم له على إطلاقها ؛ حيث يرى وجوب
وضع النبر القوي على الجزء السابق للنواتين (-) أو (- -) إذا
وقعت في نهاية الكلمة (؟) ؛ ذلك أن في نبر التابع (- + - -)
اختلافا وتوعدا ، حيث ينبر بالطريقة (- + - -) أو بالطريقة
(- + - -) (على حسب التوزيع الجغرافي أو الاجتماعي للتوعدات
اللغوية في مصر على سبيل المثال ، ودعك من التوعدات الأخرى
المثوبة في سائر بلاد العرب .

وباستثناء حالات معدودة لا خلاف فيها بينه وبين أنيس إلا في
الصياغة نجد سائر قواعد النبر اللغوي المقترحة من الكاتب ظنية
احتمالية :

— « ففي التابع (- - - - -) يذكر أنه
« يصعب تعديد طبيعة النبر في هذه الكلمة (؟)
الآن . ما يقال هنا اقتراح مبدئي لا يدهي له الصحة
المطلقة » .

— وفي الصيغ (قلت : لا أدري لم حصل عن
مصطلح (الكلمة) إلى استخدام مصطلح
(الصيغ) ؟ وهل هما عنده سواء ؟ وإذا لم يكونا
فأى فرق بينهما ؟) التي ترد فيها (- -) مرتين
يقول : « يبدو أن الكلمة (قلت : هذا حصول
جديد عن الطول) يمكن أن تحمل نبرين قويين
كذلك »^(١٢٨) .

— أما عن الصيغ (؟) التي تتألف من (- - -)
بالإضافة إلى نواة ثانية (-) فيقول : « يبدو أنها
تعمل نبرين قويين »^(١٢٩) .

وهكذا تآرجع جميع القواعد في يده لتصبح طرحة قولاً عند
استخدامها في تحديد ما سماه النبر الشرعي ، ثم لكي يرتب على ذلك
ما يسميه بالتوتر والانسجام بين النبرين^(١٣٠) .

ونخرج ما سبق بأن تسمية هذه القواعد بالقوانين فيها قدر من
الترخص لا يستهان به ، وأن كثيرا ما اقترحه لا يسلم له ، لا اختلاف
النماذج النبرية بين العرب المعاصرين في مختلف أقطارهم ، وعلى
اختلاف العوامل الاجتماعية الفاعلة في سلوكهم اللغوي . أما وقوع

إيقاعاً^(١٦٩)، أي أنه تحقيق خاص للإمكانات الإيقاعية المتاحة في النص، تتشكل به بما هي مدركات كلية و جشطنية، لدى المنشد. وهذه المدركات الكلية مادتها عناصر الإيقاع العام بإمكاناتها وحوالاتها المتاحة، وعناصر الإيقاع التي يسعى الشاعر إلى تشكيلها باستخدام إمكانات اللغة ونظامها. ومن هنا حق لها أن تختطف وتبني دون أن تدبر أو تناقص؛ لأنها مدركات ذاتية وليست موضوعية. ويكون النبر- في إيقاع الشعر العربي- من الخصائص الفاضلة redundant التي يمكنها أن تسهم في تشكيل مدرك كلي يتحقق من خلال أداء فيزيقي خطي تبرز به غناجيه وتكويناته، وذلك على أساس أن النبر خاصة إنشاد لا إنشاء. وحين نصل إلى هذا الأفق الرحب المنشد تكون مهمة العروض واللساني قد انتهت لينبأ مهمة الناقد. وتصبح قراءة النص الشعري نقداً، ونقده قراءة. وتكون القراءة عملاً إبداعياً موازياً لإبداع المنشء، وقادراً على إبراز عناصر وتكوينات ونسب وعلاقات ربما لم تحط لشيء، النص ببال.

يمثل ذلك يمكن للمفاهيم أن تدقق، وللمصطلح العلمي أن يستخدم على وجهه الصحيح، ولوسائل البحث أن تختار على بيئة، ولجالات الدرس والنظر أن تمتاز، وهذا هي تكامل دون أن تختلط، وتتضافر دون أن تشبه. ولوان الكتب وقف بفرضية النبر في الإيقاع العربي عند حدودها، ووظفها في مجال النظر النقدي الذي هو بها أشبه، لما جاوز الصواب أو جاوره الصواب. ولكنه ركب بها مركباً صعباً، وابتنى بذلك ناطحة من ناطحات السحاب على أساس من الإسفنج. ولقد عمنا أن نوزج في كلمات قلائل تقويم هذا الجهد الدوب المشكور على أي حال، فلم نجد أبلغ من كلمات للكاتب نفسه ضممتها نقده لقاله، وفيها يقول:

تجسد دراسة فائيل مثلاً أعلى لفكرة تترك فيها
الصناعة مفاجئة قد تكون جلوية الأهمية، وقد
تُعد، إذا استخدمت بحذر وهذوء تسامين،
بالكشف عن أفق خصبة. لكنها تبتدر وتفسح، إذ
يسمح لها الباحث بالظن الكاسع، ويعتبرها،
في فورة من الشوة والخماسة، الضوء الكاشف
الساطع الوحيد^(١٧٠).

نرى، لو أننا استبدلنا في هذا النص اسماً مكان اسم، أنكون
ذلك قد أبعدنا في الغلط، وركبنا مركب الجور والسطو؟ لا نظن

والطريف أن الكاتب، إذ يقترح هذه القواعد، يقر أنها تصلح أساساً لفهم إيقاع الشعر العربي، «ولا ينبغي أن ترضى إلا إذا ثبت علمياً أنها خاطئة». وهذه الصادرة الزاجرة غريبة حقاً؛ إذ من المعروف بأدعاء البيت على من ادعى، وأن عليه هو أن يثبت صحتها أولاً قبل أن يجهد الآخرون في إثبات خطئها. ومع ذلك فقد ثبت في حقها الخطأ والتردد بآثر من دليل

ومن الملحوظ أن القراءات التي لا تسلم زمامها في يسر وإسراع لما سنه الكاتب من «قوانين» ابتكرت لها مقولة مضغاضة لا يمكن أن تعابر بميار ثابت، أو تاط بوصف ظاهر مضبط؛ وهو ما سماه ارتباط النبر الشعري بالتجربة النفسية

يقول الكاتب:

والنبر الشعري، كما أشارت الدراسة، ليس غطاً
ألياً (ميكانيكياً) خلاصاً تفرسه طبيعة التتابعات
الصوتية عمل الشعر؛ أي أن النبر لا يرتبط
بالتتابعات ذاتها بل بدرجة مطلقة؛ وإنما له جانب
الحيوي الذي ينبع من التجربة الشعرية على مستوى
الحركة الداخلية للتركيب الشعري^(١٧١)

ثم يمضي الكاتب في التدليل على ما ذهب إليه بإيراد معالجة ذاتية، انطباعية وغير موفقة، لأمثلة من الشعر، مريداً بذلك إثبات السلامة لهذه المقولة، على ما فيها من اضطراب وعدم اتساق. فما تكلم التجربة التي يعينها الباحث؟ هل التجربة هنا مضافة للشاعر؟ فأن لنا أن نتقدم أعماقه لكشف عن أبعاد التجربة التي تجعلنا نؤثر نيرا على نبر؟ وهل أوصي الشاعر قارته باصطلاح طريقة يعينها من طرق الأداء تكون أدل على مراده؟ ولرأيه كان فعل؟ أتري ذلك ملزماً لكل قارئ لشعره لا يتعداه؟ وإذا كان اقتحام الأعماق مستحيلاً، وكانت وصية الشاعر في حكم العدم، كما أنها ليست ملزمة حتى في حال وجودها، فلنذ هي التجربة كما يتصورها ويعيد تركيبها قارته. وإذا صح ذلكم- وهو صحيح بلا ريب- كانت القراءة ضرباً من التأويل مضافاً إلى الفأري؛ لا إلى الشاعر. ولا يمكن- في هذا المقام- أن تستثنى قراءة قراءه، ولا أن يكون الخلاف بينها بالصواب والخطأ.

كذلك فإن القراءة لا تتحقق إلا من خلال الإنشاد بالقوة أو الإنشاد بالفعل. وحينئذ تكون في مواجهة الإنشاد. والإنشاد توقيع وليس

الخواشي والمراجع

- ١ - فراء الكتاب كلاً هو: «في الية الإيقاعية للشعر العربي» جويلري لمرص الحليل، ومقدمة في علم الإيقاع للقرن، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ديسمبر ١٩٧٤.
- ٢ - أنيس (إبراهيم) «موسيقى الشعر»، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢.
- ٣ - عباد (شكري محمد) «موسيقى الشعر العربي» (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية، نوفمبر ١٩٧٨.
- ٤ - أبو ديب: ٤٦.
- ٥ - السابق: ٣٣٠.
- ٦ - نفسه.
- ٧ - نفسه.
- ٨ - نفسه: ٢٤٠.
- ٩ - أورد Seymour Chatman عدداً من التعريفات للإيقاع لكل من Son- neuschein و H. C. Warren وأيضاً قدم شرحاً مطولاً

Henry Lanz, "The Physical Basis of Rhyme", Stanford University Press, 1931 pp 202-3

- ٣٠ - أبو ديب : ٢٣٠ - ٢٣١
٣١ - للمصطلح Morphology مدلولات تختلف بين علوم اللسان واللسانيات على سبيل المثال . وكذلك الأمر سائفة للمصطلح metalanguage ؛ إذ يرتبط بعدد من المدلولات في مجالات معرفية متنوعة ؛ بل إن المصطلح الأخير - ومثله مصطلح formant - تختلف مدلولاته داخل إطار اللسانيات - باختلاف مستويات التحليل . ويراجع تفصيل هذه الفروق في المعاجم اللسانية المتعلقة ؛ ومن بينها :
A. R. K. Hartmann and F. C. Stork "Dictionary of Language and Linguistics", Applied Science Publishers LTD, 1972.

- ٣٢ - أبو ديب : ٢٠٢
٣٣ - السابق : ٢١١
٣٤ - السابق : ٢٠٩
٣٥ - انظر :
Peter B. Denis and Elliot N. Pinson, "The Speech Chain" Bell Telephone Laboratories, Anchor Science Study Series, 1973, P 85

- وأيضاً مصطلح : « دراسة السمع والكلام » ، « علم الكتب » القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٣١٦
٣٦ - انظر : إرست بوخرايم . « مدخل إلى التصوير الطبيعي للكلام » ، ترجمة محمد مصطفى ، مكتبة دار العلوم ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٩٦ ، وأيضاً :
M. A. R. Gleason Jr "An Introduction to Descriptive Linguistics", Holt, Rinehart and Winston, 1974, pp. 4-6.
٣٧ - هذه المعلومات متاحة في كثرة من الكتب المتخصصة في علم الصوتيات ، نذكر منها في العربية على سبيل المثال : عبد الرزاق أيوب : « الكلام » ؛ إنتاجه وتجليه ، « جامعة الكويت » ١٩٨٤ ، ص ص ٢٢٩ ، ٢٣٦
- إرست بوخرايم : المرجع السابق ذكره ، ص ص ٢٠ - ٢٤
- مصطفى : المرجع السابق ذكره ، ص ص ٢٧ - ٤٩ .
وانظر بالإحصائية :
B. Malomberg 'Phonetics', Dover Publications Inc., 1963, pp. 74-٤

- (وفيه حديث مفصل عن الفرق بين الحكم الذاتي للموسيقى والحكم الموضوعي) .
- Denis and Pinson, op. cit. pp. 21 - 4, 41 - 6
- Gleason, op. cit. pp. 357-63.

- ٣٨ - Chatman, op. cit. p. 14
٣٩ - Ibid. pp. 21, 42.
٤٠ - J. E. Wallace Wallin, "Experimental Studies of Rhythm and Time", "Psychological Review", XVIII, (1911), p. 108
والنص مقتبس من : Chatman, p. 21
٤١ - Chatman, p. 22.
٤٢ - Ibid. p. 105.
٤٣ - أبو ديب : ٢٠٩
٤٤ - Chatman, p. 95
٤٥ - A. W. De Groot, "Phonetics and Aesthetics of Poetry", in B. Malmberg (ed), "Manual of Phonetics", Amsterdam, 1968, P 544

- ٤٦ - انظر بولجرام : ص ٢٥١ ، ٢٥٦
٤٧ - « صَوْرُ الْعِلْمِ » هي العبارة العربية الأرومة عن ما يسمى في لغة المترجمين « الحلقية العلمية » وقد سهى إلى هذه الصادرة الطريفة

لتعريف Warren . كما توجد عوالات مشابهة تصنعها كتب D. W. Harding . والقاسم المشترك بين هذه التعريفات هو النظر إلى الإيقاع على أنه سلسلة من الأحداث تتكرر في زمان ، ويفصل بينها فاصل زمني معين ، أو مجموعة من الفواصل الزمنية ، تنتج في عقل المتلقي إحساساً بالتأيقاع بين الأحداث ، أو مجموعات الأحداث التي تشكل منها السلسلة . أما معال الأحداث فتشتمل في الأصوات أو تجميعات الأصوات أو الحركات المصنوعة أو غير ذلك . ويرجع مزيد من التعصيل إلى فصلين بعنوان :
"The Nature of Rhythm" في كل من :
S. Chatman, "A Theory of Meter", Mouton, and Co., 1965, pp. 17 - 29
D. W. Harding, "Words into Rhythm", Cambridge University Press, 1976, pp. 1 - 16.

- ١٠ - أبو ديب : ٢٣١ - ٢٣٢
١١ - Chatman, op. cit. p. 12
١٢ - يعرف أبو ديب : (٢٢٢) النظام الإيقاعي القائم على البرماتنه

« قالب جازي يح ملؤه من طريق اختيار الكلمات التي يقع عليها بر لغوي ، والتي يتحقق تأنيدها النموذج المطلوب للشر » .
١٣ - أبو ديب : ٤٥ - ٤٦ .
١٤ - من أمثلة التوظيف التقدي للزخام ما علق به محمد عيسى هلال على بيت أبي العلاء :

علائق قرآن بيسى الأمان
فسيب ، والنظام ليسى بسفاق

حيث يقول إن « الله في الكلمة الأولى من السطر الأول يناسب شكواه إلى صديقه من نضوب أماله ، حين حين خلت الكلمة الأولى من السطر الثاني من الله لتعاني انقضاء الأمل ، فإنها تقيم موسيقى في السطر لتند على الفناء السريع « ليضى الأمان » . والكلمات الأخرتان تمتد فيها الصوت ليجتد تضاداً في السطر بينهما وبين « فييت » في السطر الثاني يولد انقطاع الصوت السريع في الكلمة الأولى على الدلالة السابقة ، ليعطف الله في كلمتي « الظلام » و« فغان » ليوحى الصوت إجماع قويا بأن هذا الظلام تمتد لا نهاية له » .

وهذا تخريج طيب فيها يبدو لنا . راجع أمثلة أخرى في « النقد الأدبي الحديث » ، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٤٦٥ وما بعدها .

- ١٥ - أبو ديب : ٢١١ ، ويضيف الكاتب هنا بين قوسين (واليوناني اقتراح مبدئي) . وهو أمر لا يعنينا هنا ، مما نحن وشعر يوناني إذا كنا ما نزال في حيرة مطبقة من أمر الإيقاع في شعر العرب .

- ١٦ - السابق : ٩٥ .
١٧ - السابق : ٢١٥ - ٢١٦ .
١٨ - السابق : ٢٨٣ .
١٩ - السابق : ٣٠٦ .
٢٠ - السابق : ٣٢٧ .
٢١ - عباد : ٥٠ .
٢٢ - أبو ديب : ٢٣٨ .
٢٣ - السابق : ١٩٦ .
٢٤ - السابق : ١٩٧ - ١٩٨ .
٢٥ - السابق : ١٩٦ .
٢٦ - السابق : ١٩٨ .
٢٧ - السابق : ٢١٠ .

٢٨ - حين نورد مصطلح « العروض العربى » مجرداً من كلمة « علم » أو غير مقرون باسم الحليل فإننا نلقى الظاهرة العروضية العربية ؛ أي إيقاع الشعر العربى بإطلاق ، لا خصوص نظام الحليل .
٢٩ - يراجع في شرح مفهوم الإيقاع البصرى :

Ibid .

(٧٢)

(٧٣) أبو ديب : ٢٣٨

(٧٤) السابق : ٢١٧ - ٢١٨ .

(٧٥) السابق : ٢٢٢ .

(٧٦) ثمة إجماع على أن المصاحح الإيقاعية في الشعر هي تنظيم وتكثيف للإكوانات الإيقاعية في الكلام البشري المتداول . ويرى دافيد أبركرومبي أن هذه الحقيقة هي الملة الكامنة وراء ما نلاحظه من أن الشاعر ليس بحاجة إلى أن يتعلم العروض لكي يصير شاعرا ؛ فهو سابق للعروض كما يقول أبو الفتح . انظر في هذه المسألة

— Harding , op . cit . , pp . 17 — 8 .

— D . Abercrombie : " A Phonetician's View of Verse Structure " . in (Studies in Phonetics and Linguistics) . Oxford Univ . Press . 1965 , p . 18

(٧٧) أبو ديب : ٢٨٩

(٧٨) السابق

(٧٩) عباد : ٤٠ .

(٨٠) أبو ديب : ٢٩٠

(٨١) السابق

(٨٢) السابق : ٢٨٩

(٨٣) السابق : ٢٩١

(٨٤) السابق : ٣٠٧

(٨٥) عباد : ٥٠

(٨٦) أبو ديب : ٩

(٨٧) السابق

(٨٨) السابق : ٢٩١

(٨٩) السابق : ٢٨٩

(٩٠) أنيس : (إيرايمير) : « الأصوات اللغوية » ، مكتبة الأنجلو المصرية ،

الطبعة الخامسة ، ١٩٧٩ ، ص ١٧١

(٩١) السابق : ١٧٣

(٩٢) يقول أنيس : « واللغة العربية حين النطق بها (قلت : التأكيد لنا) تتميز فيها بجميع من المقاطع ، تتكون كل مجموعة من عدة مقاطع ينضم بعضها إلى بعض ، ويحسم بعضها مع بعض ... الخ » ، « الأصوات اللغوية » : ١٦٦

(٩٣) أنيس : الأصوات اللغوية ، ١٥٩ - ١٧٧

(٩٤) انظر عرضا مستفيضا لما بذله اللسانيون من جهود ومحاولات لتعريف الكلمة ، وما وجه إلى تعريفاتهم من نقدي : حلمي خليل : « الكلمة »

دراسة لغوية وصحفية - « المجلة المصرية العامة للكتاب » ، فرع الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ص ١٥ - ٢٠

(٩٥) أنيس : « الأصوات اللغوية » ، ص ١٦٢ . ويلاحظ أن أنيس وإن أدار كلامه كله في البر والمقطع حول « الكلمة العربية ونسجها » لم يقدم أي تعريف علمي تصوري أو إجرائي لما يعنيه بمصطلح « الكلمة » ولا يتجده في هذا المقام إلا قوله : « ويقسم الكلام العربي إلى تلك المجاميع من المقاطع ، وكل مجموعة تسمى عادة بالكلمة (التأكيد لنا) . فالكلمة في الحقيقة ليست إلا جزءا من الكلام ، تتكون عادة من مقطع واحد أو عدة مقاطع وثيقة الاتصال (؟) ، ولا تكاد تنقسم أثناء النطق (؟) ، بل تظل متميزة واضحة في السمع (؟) . وساعد بلا شك على تميز تلك المجاميع معانيها المتصلة (؟) في كل لغة » . قلت : وهذا كلام سائب لا غايته له ، ولا طائل تحته . وأجري ما أقيم على أساسه من مناقشة وتعديل أو تصحيح من الاضطراب والمغالل شيء كثير ، وقد كان

(٩٦) أبو ديب : ٩

(٩٧) السابق : ٣٠٩

(٩٨) السابق : ٣١٧

(٩٩) السابق : ٣٣٠

(١٠٠) السابق : ٣٢٠

(١٠١) السابق : ٣٨٥ ، ٤١٨

(١٠٢) السابق : ٤٢٤

(١٠٣) السابق : ٢٩٥

مصدق وصديقي السيد عبد الباقى العنكي ، وعده أحدثها ، وله شكرتي

٤٨ - يعني نعمه

G Weil . " Artūl " , in Encyclopaedia of Islam , new edition E J Brill Leiden 1969 , pp . 667 - 677

ونظر لنا في هذا المقام - مقالا بعنوان : « في مسألة التديب » تعرض الخليل : دفع عن « هـ » - « حنة فصول » ، ص ٦ ، ع ٢ ، ١٩٨٦ . ص ٢٠٤ - ٢١٧

٤٩ - عنوان العمل كاملا هو

Zaki V . Abdel - Malek . " Towards a New Theory of Arabic Prosody

وقد نشر نتيجة « التسنيد الخري » التي يصدرها مكتب تسيق لتعريب بالرياض ، عن عجلدين هما :

مجم ١٨ ، ج ١ ، ١٩٨٠ ، ص ٢٤ - ١٠٨

ومجم ١٩ ، ج ١ ، ١٩٨٢ ، ص ٦٥ - ٧٦ .

٥٠ - أبو ديب : ٥٢٣

٥١ - السابق : ٢١٨

٥٢ - السابق : ٢٢٠

(٥٣) انظر ، حاشية ٣٧ من هذا البحث
(٥٤) لا بد من المجهود إلى هذه الحقيقة والتعقيد في ترقية الشواهد والأشكال واحداً في الكتاب ، وهي تبدو للفتىء من هذه الصفحات الأولى للكتاب حتى يعرف منه . وري كان التحفظ من - في هذا - أدعى لإلزام الفتىء
(٥٥) أبو ديب : ٢٢٠ - ٢٢١
(٥٦) انظر على سبيل المثال

— Malmberg . (Phonetics) . p . 80 — 1

— Gleason . p . 28

وأيضا : مصلوح : ص ٢٦٤ - ٢٦٦

(٥٧) أبو ديب : ٢٢٢

(٥٨) السابق : ٢٢٣

(٥٩) مصلوح : ص ٢٧١ - ٢٧٢ ، وبوخرايم : ٥٥

(٦٠) بوخرايم : ص ١٥٨ - ١٦٠

(٦١) عن نوع الحركة انظر

Peter Ladefoged : " Elements of Acoustic Phonetics " , The University of Chicago Press . Seventh Impression . 1971 , p . 2٨ - 7

Dems and Pinson . op . cit . , p . 134 ff .

De Groot : p . 531 .

(٦٢) ابن جني (أبو الفتح عثمان) : « سر صناعة الإعراب » ، ج ١ ، بتحقيق مصطفى السقا وآخرين ، ط ١ ، مصطفى بابي الحلبي مصر ، ١٩٥٤ ، ص ١٩ ، ٢٠ .

(٦٣) قلت الأولى : أن يقال : « إلى ما قبل هذا الفتح »

(٦٤) أبو ديب : ٢٨٩

(٦٥) السابق : ٦٦

ينبغي عباد إلى أن التبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة العربية ، وإن يكن طيرة مطردة يمكن ملاحظتها وصطلها . ويبدو أن المثالان الأساس السري لإيقاع الشعر العربي مطابقان بآلياته . أن السري يؤول عسرا جوهريا في بناء كلمات اللغة العربية . لو - تنبر ساير - صفة حركية في نظامها الصوتي . ويزيد عباد أيضا أن أحدا ممن ادعى هذه الدعوى لم يتمكن من إثباتها في الدراسات السابقة التي تلونا في كتابه « (عباد : ٥٣)

قلت . وتلك مقالة حق ، ضيف إليها أن ذلكم لم يثبت أيضا من الدراسات اللاحقة ، وهي يبينا كتاب أبو ديب

(٦٦) أبو ديب : ٣٣

(٦٧) السابق : ٢١٧

- (١٠٤) السابق - ٣٩٤
- (١٠٥) يوضح حديث أنيس عن انتقال السرى في الأصوات اللغوية ، ص ١٧٦ ، ١٧٧
- (١٠٦) أورد ، ٣٠١
- (١٠٧) الحق أن كتاب أوديب يشتمل على فرضيتين ؛ إحداهما فرضية التصير والبشرى في الإيقاع ؛ والأخرى فرضية التصير - التوريث . ويصرح أوديب بإمكان انفصال الفرضية الأولى عن الثانية نقلاً : « إن وفني نقيل فرضية الثير ... لا يبقى الضرورة إنباء هذا النظام ؛ إذ يمكن تخالفاً بدلاً لمعرض التحليل على لئس لا يدخل الثير فيها » (ص ٣٤) .
- وإن فيها نظريتان لا نظرية واحدة . والتسليم بقرله هذا يؤدي إلى الاعتراف بأن الفرضية التي طرحها في الفصل الأول قائمة على أساس الكم وحده ، وهو ما دعا إلى إلغائه ، ثم عاد فطالب بمراسته على أساس جديد (بني فكرة التوريث الإيقاعية) (٢٠٨) . ولحق أن الكم هو الكم ، وأن الخطأ في مقابلته وإلغاء الكم قد عرّض له من جرّده الكم المروص على الكم الموسيقي ، ومن لمجاهله لاختلاف أنواع الكم ؛ بين ذات وموصوحي ؛ وبين نسبي ومطلق ؛ وبين فورائتيك وفورمولوشي ، على ما تنبأ
- (١٠٨) أوديب - ٤٨ .
- (١٠٩) مثل الكمالم والفرام مشكلة لكثافي الفرضيتين اللتين طرحهما أوديب . انظر ص ٣١ ، ٣٤ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٥٣ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٤ - ٦٨ ، ١٥٠ ، ٢١٨ ، ٢١٧
- (١١٠) أوديب
- (١١١) السابق - ٦٦
- (١١٢) المجموع على مقولة الزحاف والمالة في الكتاب بحاسة ولغير مناسبة على نحو يجاوز الدفاع المقشوع عن الرأي إلى دائرة الإعمال والإضافات . والكتيب يربط الزحاف والمالة بالمفهوم الأخلاقي للكمال والنقص ؛ علماً بأن ذلك لا يطرد عد أهل العروض . كما يقرن هجومه في خبرسة بالسخرية من المروص السامع عن شعبة ثالثة ، ولتفرهم للتوصلات الشسحية والطريف أن مفارقة السموذج النظري للواقع والأداة هو تلمس مشترك بين التحليل وقابل وأوديب ؛ إذ يعترف بأنهم شلالة أشكال للبحر ؛ التقليدي ، والحديث ، والشكل الشعري (أي التسميل بالفعل) . ويظهر ذلك جلياً من الجدال القصص في الفصل الأول . انظر ص ٤٢ - ٤٣ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ٥٤ ، ٧٨ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢٨٥
- (١١٣) السابق - ٥٣
- (١١٤) السابق - ٧٦
- (١١٥) السابق - ١٠٠
- (١١٦) انظر مناقشة أنيس للفتنيتين ؛ (معمولات) و(مستع ل) في موسيقى الشعر ، ص ٩٠ ، ٩٢ .
- (١١٧) أوديب - ٣٠٢
- (١١٨) السابق - ٣٠٣
- (١١٩) السابق - ٢١٥ وما بعدها
- (١٢٠) السابق - ٣٢٢
- (١٢١) قلت : يقول أوديب عن هذه الواه وإياها قد يكون هام كم عده - كما صيغة التبرير . وهذا - في حيدنا - قوش عيب ؛ إذ لا متوخة هذه الواه أو لغيرها من أن يكون هام كم عده على وجه الزوم ، كما هي امتداد في الزمان مطلق ، وقى المكان حطاً
- (١٢٢) أوديب - ٣٤٨
- (١٢٣) السابق - ٣٤٨ - ٣٤٩
- (١٢٤) السابق - ٣٤٩
- (١٢٥) السابق - ٣٥١
- (١٢٦) السابق - ٣٧٣
- (١٢٧) السابق - ٣٣٥
- (١٢٨) السابق - ٣٣٣ - ٣٣٤
- (١٢٩) يرى أنيس أن موسيقى الشعر العربي تتكون من عنصرين رئيسين : (١) ذلك النظام الخاص في توالي المقاطع (٢) مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة imonation وإشادة ويعني أنيس بالنغمة ؛ تلك الصفة الموسيقية التي تجيز الشعر حين يندش من الشعر حين يقرأ قراءة عليقة ؛ ويصير بذلك مثلاً ؛ انظر الآية الكريمة : « فاصبحوا لا يرى إلا مساكم » ، ولها من ناحية نظام توالي المقاطع توافق شطراً من أنشيط البسيط . فإذا اقتضت في شعر شاعر من الشعراء وجب أن تشد بنغمة موسيقية (والتأكيد لنا) تخالف القراءة العادية ، وتختلف الترتيل الموسيقي . طيس ترتيب المقاطع هو الصفة الوحيدة التي يتكون بها الفن ، حين لا بد معها ، حين الإشادة من مراعاة مقمة موسيقية خاصة - imonation ، (موسيقى الشعر - ١٥٠ - ١٥١) .
- لما عن الترتيل أنيس لا يرى فرقاً بين السطاح السيرة في الشعر والنثر . يقول : « والذي تلحظه في نثر الشعر أنه ينحصر ليس القواعد التي ينحصر لها النثر . غير أن حين تشد الشعر تريد من الصفت على المقاطع المتبورة ، وذلك نظير زمن النطق بالبيت من الشعر » (السابق : ١٦٨)
- وهكذا ، يرى أنيس من قيمة التنعيم في تشكيل النظم ، ويرى أن والإشادة لا يتم بمراعاة التعامل في الوزن ، أو إضالة شعره من الضغط ، بل لا بد مع هذا من النغمة الموسيقية ؛ (السابق نفسه) - وشه الأوزان - التعامل والنغمة الموسيقية بالرجل والمرة ؛ « فلا يتم الإضباب إلا باللاتين » (السابق - ١٧٠) ، ويكمل المرجع إلى الحكم على صحة النغمة الموسيقية أو نشورها ؛ إلى الآلات المرحفة والمدرية على التمييز بين العصات ؛ (السابق نفسه)
- وواقع من ذلك كله أن أنيس يجعل الإشادة عنصراً رئيساً من عناصر تشكيل النظم ، كما أنه يكاد يسري بين الإشادة والتنعيم .
- ويصيا في هذا المقام استعمل الحقائق التالية
- ١ - أن للتشكلات الإيقاعية وجوداً في العمل الشعري بما هو على معنى وهذه التشكلات عمل يضطرب إلى الشاعر ويخص بصحة الإشادة عنده ووجودها عنصراً من عملية الإشادة ولا يتوقف عليها ، وإن كان يتحقق بصورة مختلفة من خلالها . أما عاقبة هذه التشكلات فهي الخصائص المعركة لنظام اللغة التي يكتب بها العمل الشعري . ومن ثم فإن خلط الأبرين على هذا النحو لا يجوز ، من حيث أن التشكلات الإيقاعية في الإشادة قائمة للتشخيص والمعنى في ذاتها ، حتى قبل أن تحقق من حلال الإشادة
 - ٢ - أن التنعيم ليس متساوياً للإشادة ، وما هو إلا عنصر واحد من عناصر كثيرة ، بل إنه ليس بأهمها ولا أعظمها تأثيراً .
 - ٣ - أن الصدور والمفرط في التنعيم متفك من اختلاف درجات العلوي والأداء ؛ أي أن نموذج التنعيم الواحد يقلل حدوث تنوعات عظيمة في درجات الإسماع التي نمر عنها بربطها بالشفة ، وإدراكها بالعلم
 - ٤ - إن خصائص التنقيط للفونيمات الجزئية segmental phonemes سوبوها - الأصوات والحركات ، ذات دور فاعلي في تشكيل خصائص الإشادة لا يمكن إحصائه
 - ٥ - أن أنيس يجعل من إيقاع النظم باليت نتيجة مباشرة للضغط على المقاطع المتبورة . وليس هذا حياً ولا زماً ؛ إذ إن الإقاعة والتصير يرتبطان مباشرة بعمل آخر هو عامل الترتيب tempo (أي توزيع الكم المنطوق توزيعاً تناسيباً) . وهذا العامل لا يرتبط بالسر أو التنعيم على وجه الضرورة والفرز ؛ فهو فاعل بنفسه ، وهما بل يفره - وأهميته في الإنشاد عنقو التنعيم بلا جدال
 - ٦ - أن النثر الجملة (أي سر التأكيد emphatic stress) قد أمقل دوره تماماً ، سواء عند أنيس أو أوديب ، مع العلم بأنه وسيلة مهمة لإبراز عتاج الإيقاع . كما أنه وسيلة للعرض من تأويله للنص . ونسقط هنا أن أنيس لم يعرض له يذكر ، أما أوديب فسيهيه « النثر البشري » . وقد خفيت علينا الحكمة من هذه التسمية . وهو صرح بإحصائه ويهده من المرتجعات التي تحتاج مزيداً من الدراسة ، وما أكترها على كتيبه (يقول أوديب : أما

أهم العوامل الفاعلة في تشكيله . ويكون الإنشاد بذلك عملية مركبة ، تدخل في تشكيلها عوامل وكميات صوتية ولغوية مختلفة ، تتدخل تأثيراتها بحيث يشكل بعضها نغما ، كما تشكل في مجموعها الطابع الخاص المميز لشدة بعينه ، لصل شعري بعينه ، في لحظة بعينها (١٣٠) أبو ديب - ٤٠٦ .

البر البيروني كان دوره من التثقيد بحيث يصعب تعديده الآن ، واستقرأ النماذج التي يشكلها ، وامتحان إمكانية إقامة نظام إيقاعي للشعر على أساسها . لذلك لن يناقش الآن ، وسنؤجل دراسته إلى مجال آخر ه ص ٣١١) .
ويخلص مما سبق إلى أن الإنشاد ليس مسلوبا للتنظيم ، بل إن التنظيم ليس

البطل والرواية: الإبداع الأدبي في «الجنوبي»

فدوى مالمى - دوهلاس

إن نص حيلة الرويى «الجنوبى» أمل دنقل^(١) نص مبدع وعلاقى وفى غاية الأهمية للنقاد؛ فهو يحكى لنا قصة قد تكون مألوفة فى بعض النواحي.

وهى قصة لقاء وزواج وموت مأسوى. لكن «الجنوبى» يعالج هذه العناصر بطريقة مثيرة وإلى حد ما غير مألوفة. ومن ثم فإن هذه العناصر تشكل مدلولاً جديداً يعطى نص «الجنوبى» نوعاً من التوتر الداخلى ذا حدة خاصة، يرتفع به فوق مستوى الذكريات العادية.

وكما سوف يصبح واضحاً من تحليلنا، فإنه لا حيلة لنا فى أن نرى «الجنوبى» لا بوصفه شهادة فحسب للشاعر العظيم الراحل، أمل دنقل، من وجهة نظر زوجته، ولكن بوصفه عملاً أدبياً يمتلك خصائص تجعله عملاً فنياً مستقلاً يبرز منفرداً بوصفه عملاً أدبياً ناضجاً.

ويدخل هذا الكتاب بطبيعة الحال فى إطار نوع أدب معين، يختص بالذكريات الشخصية التى تدور حول شخص ما، غير المؤلف. فنحن إذن لستما بإزاء ترجمة ذاتية أو حتى ترجمة عادية لمؤلف ما، بل بإزاء نوع خاص من المذكرات. هذا بالرغم من أن الترجمة الذاتية والمذكرات، بوصفها نوعين أدبيين يتقاربان إلى حد كبير، لأمهما مبنيان على التجربة الشخصية، وعلى معرفة المؤلف/ الراوى. ويدل على هذه المعرفة عادة استخدام ضمير المتكلم^(٢). وبذلك تخلق المذكرات والترجمة الشخصية كلتاهما ميثاقاً خاصاً بين القارئ والمصنف^(٣). والواقع أن هناك توتراً فى «الجنوبى» بين هذين النوعين الأدبيين. ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من المذكرات الشخصية ليس بقليل فى الأدب العربى فى القرن العشرين؛ إذ نجد عدة كتب يدور كل منها حول شخصية بارزة فى الأدب العربى. ويستطيع أى قارئ أن يلاحظ هذه الظاهرة عندما يتخصص بدقة التراث الأسمى. فطينة - على سبيل المثال - ذكريات ثروت أباطة حول طه حسين^(٤)، وكتاب عبد الغفار مكاوى عن صلاح عبد الصبور^(٥). وبما أن دراستنا هذه سوف تعالج كتاب حيلة الرويى فليس من المناسب - أو من الواجب - أن نقدم قائمة بهذه الكتب، بل يكفينا أن نشير إلى وجودها.

ولكن كتاب حيلة الرويى يدخل فى إطار مختلف؛ إطار المذكرات التى يكتبها قارئ موضوع الذكريات أو قريبته. وتختلف العلاقات الزوجية، بطبيعة الحال، عن علاقة الصداقة أو الرقعة؛ إذ إن الزواج يخلق نوعاً من الروابط ليس لها وجود فى علاقات الصداقة، وإن كانت هذه حيمة للغاية. وهذه الروابط الزوجية تختلف عن

روابط الصداقة. وهذا الاختلاف اختلاف نوعى بطبيعة الحال، لا يتعلق - بالضرورة - بدرجة التقارب. وكما سوف نرى، فإن خصائص هذه العلاقة الزوجية تمثل، فى الواقع، أهم العناصر وأبدها فى عمل حيلة الرويى.

ونستطيع أن نستخرج من هذه البداية النصية نقاطاً عدة . أولاً ؛ أن أولى كلمات النص منسوبة إلى البطل ؛ فالبطل إذن يملك صوتاً فعالاً في النص ؛ أو ، بعبارة أخرى ، يمتلك وجوداً لا يشكل مجرد موضوع للكتاب ؛ بل يظهر كذلك بوصفه متكللاً فعالاً فيه . وثانياً ؛ تحفل الجملة التالية في النص بالمعاني ؛ إذ إنها تدل أيضاً على علاقة الشخصيتين التي قد أوحشتها في تحليلنا للمتعاون . وبذلك يندفع نص « مك » بطله إلى أمام ، حيث يصبح صوتاً مهماً في النص .

وعنوان الكتاب الثاني - أي « الجنوى » أمل دنقل - لا يشير إلا إلى شيء واحد هو الشاعر ، موضوع الكتاب . ومن ثم نتوهم نحن القراء أننا يلهاء شخصية واحدة مستقلة عن شخصية الشاعر أمل دنقل . وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا العنوان - الذي لا يمتلك أي إشارة واضحة إلى شخصية أخرى^(١١) - يدل على أن النص سوف يتم بتقديم موضوعي لبطله . ويفضي نص عبلة الرويني هذا التوهم ، حيث يبدأ الكتاب بقطعة نصية ليويسف إدريس ؛ تلبس دور الرثاء لأمل . ويل هذه القطعة ذلك العنوان الغامض ؛ « البديل عن الانتحار » ، في حين يبدأ الفصل الأول على النحو التالي :

« تأخذ عاولة المنور على مدخل حقيقي لشخصية أمل شكل الصعوبة حين تصطدم في عالم متناقض تماماً ، يعكس ثنائية حادة كل من طرفيها بامر الآخر »^(١٢) .

ويقود هذا أولاً إلى الظن بأن الكتاب عن الشخصية ؛ أمل دنقل . حتى الرواية نفسها تبدو كأنها تحاول أن تقدم إلينا الرواية الصحيحة والموضوعية لهذه الشخصية . ولكننا سوف نثبت من خلال تحليلنا لكتاب « الجنوى » أن هذه الموضوعية ليست إلا حيلة أدبية تساعد على خلق التوتر النصي الذي يسهم في جاذبية الكتاب ؛ إذ إن النص يتركز لا على شخصية أمل دنقل وحسب ؛ بل على شخصية عبلة الرويني أيضاً .

والواقع أن العلاقة بين الزوج والزوجة في « الجنوى » أهم من العلاقة نفسها في « مك » . وننشأ الاختلاف بينهما من أن هذه العلاقة قائمة في بداية نص « مك » ، ومن ثم يعالجها النص آنياً (synchronically) ، في حين يعالجها نص الجنوى زمنياً (diachronically) . إن أهم موضوعات كتاب عبلة الرويني هي تكوين الزوجين . والواقع أن كثيراً من العبارات المستخدمة في جملة النص الأولى تطبق بشكل أفضل على أمل وعبلة . والد « ثنائية » في الكتاب بأكمله ، والد عالم « الد » متناقض ؛ هما في الحقيقة للشخصيتين وليس لأمل وحسب . حتى القصير « نحن » المستتر الذي يدل في هذه الحال على المؤلفة ، يعرض لنا شخصيتين ، أو لأقل - بعبارة أخرى - إن قطعة البداية التي تتركز حريفاً على شخصية واحدة ، تتركز بالثالثة التي سوف تسود الكتاب بأكمله .

وهنا لا بد أن تسأل : هل من المشروع أن نتعالج هذا النوع من المذكرات كما نتعالج أي نص أدبي آخر ؟ أليس من المحتمل أن الملاحظات الحقيقية تقيد المؤلف ؟ والسؤال - سقا - أمام نص بسيط يقدم جزءاً من قصة حية قد لا يمتلك أهمية إلا من منظور السيرة فحسب ؟ لكن الملاحظات السابقة، والمقارنة بين نص سوزان طه حسين ونص عبلة الرويني قد أوحشتنا أن المذكرات ، بما هي نوع أدبي ، لا تحجر المؤلف من الاختيارات الثلاثة أمام مؤلف أي نص أدبي آخر . إن النص الأدبي

ومن هنا يمكننا أن نقول إن نص « الجنوى » يشبه نص سوزان طه حسين « مك » ، الذي يقدم إلى القارئ مذكرات المؤلفة عن عبيد الأدب العربي^(١٣) . وسوف لا ننتهي في هذه الدراسة مقارنة شاملة بين نصي الزوجين ؛ بل يمكننا أن نقول إن « الجنوى » يختلف عن « مك » من وجوه . الاختلاف الأول ، وهو الأكثر سطحية ، أن نص سوزان طه حسين مكتوب باللغة الفرنسية أصلاً ثم ترجم إلى اللغة العربية . فإلى حد ما ، إذن ، نستطيع أن نقول إن النص يضع نفسه في إطار تراث الأدب الفرنسي ؛ وهذا بالرغم من أن موضوع « مك » أدب عربي عظيم . لكن هذا الاختلاف بين الكتائين - من وجهة نظر النوع الأدبي أو بناء النص - هو الأقل أهمية . لقد كان من الواجب على سوزان طه حسين ، عندما قررت أن تكتب مذكرات عن زوجها الكاتب ، أن تواجه اختيارات وقرارات أساسية ، ترتبط بالعلاقة بين نفسها بوصفها الكاتبة ، وزوجها بوصفه المكتوب عنه . وقد واجهت عبلة الرويني ، بطبيعة الحال ، هذه المسائل نفسها .

ونستطيع أن نشير أيضاً إلى اختلاف آخر بين النصين من خلال عنوان الكتائين ؛ فنحن « مك » يدل على وجود شخصية أخرى تتعامل مع موضوع الكتاب ؛ وهذا يتضح من خلال حرف الجر « مع » وضمر المخاطب . وتلاحظ المتطاهرة نفسها في العنوان الفرنسي « Avec Toi »^(١٤) . وكما أوضح إميل بنغيتس (Emile Benveniste) فإن وجود ضمير المخاطب « هنا من خلال الـ « ك » » يخلق نوعاً من العلاقة المتبادلة مع القصير « أنا » (أو المتكلم النحوي) ، حتى إن لم يكن هذا القصير الأخير موجوداً في النص بشكل واضح^(١٥) . وهذا يعني أن الصوت الروائي « أنا » (وهو صوت زوجة البطل) موجود حتى في عنوان الكتاب بسبب الـ « ك » . ونحن بذلك نواجه ، إلى حد ما ، شخصيتين في عنوان الكتاب ؛ هما بطل النص وروايته . وبالإضافة إلى ذلك فإن حرف الجر « مع » يدل على نوع من الارتباط بين الشخصيتين . ومن ثم فإن الشخصيتين المرتبطتين ، وهما الزوجان ، موجودتان ضمناً في عنوان الكتاب نفسه . ويدل الـ « أنت » (ضمير المخاطب) في العنوان ، بدهاء ، على شخصية غامضة . ويشير هذا القصير فيها هو مالموف إلى القارئ ؛ لكنه من الواضح أنه في هذا الحال يدل على موضوع الكتاب ، طه حسين . ومن ثم فإننا نصعب ، على وجه التقريب ، مستمعين حوار بين سوزان طه حسين وزوجها الراحل . وتلك عنوان النص أهمية كبيرة للغة ؛ لأنه - كما أثبت الأديب والشاعر الفرنسي آلان روب جرييه (Alain Robbe-Grillet) - يمثل بداية النص الحقيقية ؛ إذ تكون كلمات العنوان هي الكلمات الأولى التي يقرأها أي قارئ للنص^(١٦) . ومن ثم يؤثر العنوان على توقعات القارئ لطبيعة النص .

ووجود الشخصيتين ، أي البطل والراوي ، في « مك » مهم أيضاً ؛ لأننا نصادفه في الصفحة الأولى من الكتاب (وفي عدة أماكن أخرى من النص) ؛ فيعد قارئتين مقبستين في بداية النص (الأولى من الكتاب المقدس ، والثانية لزارق قباني) ، نجد كلمات البطل قاتلاً ؛ إننا لا نحميا لكون سدهاء . ويصل هذه الجملة مباشرة رد فعل الرواية ؛ « عندما قلت لي هذه الكلمات في عام ١٩٣٤ أصبني الذلوع »^(١٧) .

النص حيكتهما لكى تصبح جديده ومجازية - ومن ثم فإد نص « الجنوى » يقلب ، كما سرى ، توقعات القارئ من مثل هذا النوع من الحكمة .

لنبدئ التحليل بالجزء الأول من الكتاب ، وهو - كما قلنا - الجزء الذى يتناول اللقاء وبدية العلاقة بين الطل والرواية . ولكن نهم نص عيلة الروين فيها جيداً ، يجب علينا أن نتساءل عن القوانين التقليدية الاجتماعية التى تحكم لقاء رجل وامرأة . ومن الواضح فى هذه الحال أن الرجل عادة يلبس الدور الأكثر فعالية . لكن عندما يقدم « الجنوى » اللقاء وبدية العلاقة بين الشاعر والرواية نلاحظ أن هذه الأدوار التقليدية قد انتقلت ، فالفصل الثانى ، الذى يعالج بدية المسألة ، يأتى بعنوان : « البحث عن المحارب الفروعون » . وثمة نقاط تظهر بوضوح من هذا العنوان المعقد . أولاً ، يتضح أن الشخصية التى تجرى البحث هى الرواية نفسها ، فى حين أن المحارب الذى يجرى البحث عنه هو الطل . لكن كيف يجرى هذا البحث ؟ كما يفسره النص فإن الرواية تبحث عن أمل دنقل فى معنى « ريش » لكى تجرى حديثاً معه . وهكذا يصبح أمل دنقل عندئذ هو الشخصية التى يجرى البحث عنها ، أو يصبح - بعبارة أخرى - قوة غير فعالة فى لعبة اللقاء . فالمحارب فى العنوان هو سطحياً أمل دنقل (الذى نعرف أنه محمد أمل فهم عارب دنقل ، فى بطاقة الشخصية)^(١٦) . لكن الشخصية التى محارب حقاً فى هذا الفصل هى عيلة (أصبحت عيلة « عتر ») . ونحن نفهم منذ أول هذا الفصل - على سبيل المثال - أن إجراء الحوار مع أمل دنقل لم يكن شيئاً سهلاً على الإطلاق . وتقول الرواية نفسها إنها فكرت فى كسر كل الإشارات الحمراء والخضراء والصفراء . وعندما قررت أن تكتب عنه^(١٧) . إن الطريق الذى سلكته إلى لقائه كان طريقاً ثورياً وغير تقليدى . وبالرغم من أنه قيل لها أيضاً إن نشر الحوار سوف يكون صعباً ، تغلبت على كل الصعوبات ونجحت فى نشره فى جريدة « الأخبار » .

ونحن فى هذا الفصل إذن أمام قوتين متعارضتين ، هما أمل دنقل وعيلة الروين . لكن بالإضافة إلى أن القوتين متعارضتان فهما أيضاً متماكستان . فالرواية تقول (- على سبيل المثال - إنها كانت تبحث عن أمل فى « الزمان »^(١٨) الذى تعرفه هى ، وهو الصباح . أما أمل فهو كائن لا يظهر فى الصباح بل فى المساء . ومن ثم فقد تركت له رسالة واتصل هو بها فى الصباح ، وتم اللقاء فى المساء ، بمعنى أن كلا منهما خرج عن عاداته الشخصية لكى يتم هذا اللقاء التاريخى بينهما .

ولكى نفهم مسألة وجود القوتين فى النص ، علينا أن نتساءل عن ظهور ضمير المتكلم لأول مرة فى الكتاب ، أو - بعبارة أخرى - كيف تدخل الرواية النص لأول مرة بوصفها شخصية ؟ ونبدئ النص ، كما لاحظنا آنفاً ، بالضمير « نحن » ، لكن هذا الـ « نحن » هو للمؤلفة . وعندما يظهر المتكلم النحوى للمرة الثانية ، فهو الـ « أنا » للشخصية .

فى الفصل التمهيدى من الجزء الأول من الكتاب ، يقدم لنا النص شخصية أمل فى شكل تعريف لهذه الشخصية المعقدة : إنه مثلاً « فرضوى » و « استمراضى » و « صخرى » ، إلى آخره^(١٩) . وتدخل الـ « أنا » لأول مرة من الكلام التالى : « يجب إلى درجة أن يسبح دموى فى لحظات الشجار العنيف ، وأنا أسرق لثيابه

الواشى بذاته - كنص عيلة الروين - يتضمن اختيارات لغوية فى تطور الحكمة وتقديم الشخصيات وأنواع الرواية والصور الأدبية ، إلى آخره .

وثمة عناصر تنبها إلى كون نص « الجنوى » عملاً فنياً وأدبياً . ومن أهم الأمثلة على ذلك مفارقات زمنية (anachronisms) ، بمعنى أن النص يقدم إلينا حوارات فى مكان ما فى أثناء تطور السرد . ومن الواضح أن هذا المكان غير مناسب للوقت الحقيقى الذى وقعت فيه هذه الأحداث . وقد أشار الناقد الفرنسى جيرار جينيت (Gerard Genette) إلى هذه الطواهر الأساسية النصية عندما وضع فرقاً بين القصة (histoire) - وهى مجموعة الأحداث وترتيبها كما حصلت ، أو كما كان فى إمكانها أن تحصل - والسرد (récit) ، وهو الترتيب النصى للأحداث كما تظهر فى النص . ومن الواضح أنه ليس من الواجب أن يوافق السرد القصة ، والعكس صحيح^(٢٠) . إننا نقرأ - على سبيل المثال - فى الفصل الرابع من كتاب عيلة الروين مرسية فاروق شوشة لآمل دنقل^(٢١) . ولم تكتب هذه المرسية بطبيعة الحال فى ذلك الوقت ، بل بعد وفاة الشاعر أمل دنقل ، التى تمثل فى حد ذاتها نهاية الكتاب .

وليس من الواجب أن تشير هذه المفارقات الزمنية فى النص إلى أحداث سوف تقع فى المستقبل ، بل من الممكن أن تشير أيضاً إلى أحداث قد وقعت فى الماضى بالنسبة للقصة (بمعنى جينيت) . إننا نقرأ ، على سبيل المثال ، عن تحليل الدم الذى يجدد نوع السرطان حينذاك يقدم إلينا السرد نصير الطبيب لعملية الجراحة الأولى لمرض الترانوما^(٢٢) . وبمثل هذا ، بطبيعة الحال ، مفارقة زمنية لا قد حدث فى الماضى بالنسبة للقصة ، لأن تحليل الدم هذا قد وقع بعد الجراحة الأولى . ونستطيع ، حقاً ، أن نشير إلى أمثلة أخرى من هذه المفارقات الزمنية ، لكنه يتكينا أن ندل على وجودها فى النص . وببث وجودها - من ثم - بطبيعة النص المركبة . ونحول هذه الطواهر النصية الغارية - عن الظن بأن النص يقدم صورة مباشرة لآمل دنقل ، وفى الوقت نفسه تجعل الغارية وإعياً بطبيعة النص الأدبية .

ويتقسم كتاب « الجنوى » إلى ثلاثة أجزاء . ويتكون الجزء الأول من فصل شبه تمهيدى عن الشاعر ، ومن ثم يتناول قصة لقاء الرواية به ، وتطور العلاقة بينهما ، وكذلك علاقات الشاعر مع أصدقائه آخرين ، فى حين يعالج الجزء الثانى من الكتاب موضوع الزواج وعلاقة الشخصيتين فى البيت وخارج البيت . ونقرأ أيضاً فى هذا الجزء عن أهمية الشعر ، وعن زيارة الرواية للصعيد ، وعن الحوادث التى أدت إلى وفاة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور . والجزء الثالث - والآخر - من كتاب « الجنوى » يعالج تجربة السرطان ووقفة بطل النص ، أمل دنقل .

يجزى الجزء الأول من كتاب « الجنوى » على ستة فصول . ويؤدى الفصل الأول من هذه الستة وظيفة المدفعة للكتاب بأكمله ، فى حين تقدم الفصول الخمسة التالية الجزء الأول من السرد . وبما أن الجزء الثانى والجزء الثالث يشتملان أيضاً على خمسة فصول ، فإن النص يمتلك بذلك تنظيمًا واضحاً ، بل كلاسيكياً .

فكتاب عيلة الروين يتركز على قصة رجل وامرأة وتكوين زواجهما والنبالة المأسوية للزوج . لكن القصة هنا ليست عادية ، حيث يعالج

وأمرته و(٣٠). وتبين لنا هذه الجملة بوضوح علاقة القوتين - أى أمل وعلة - فى النص؛ فهو يجمع صومعها، فى حين تتركز هي ثيابه وتعرفه أيضاً. والذي يلوح بينهما هو « الشجار العنيف ». فندخل الرواية بوصفها شخصية لأول مرة فى النص يدل أولاً على شخصيتها القوية الفعالة، وثانياً على نوعية العلاقة بين الاثنين، وهى الشجار العنيف.

وتأخذ المساواة بين الشخصيتين أهمية عميقة، لا على المستوى الكلامي للنص فحسب، ولكن على مستوى بياته العميق كذلك. ونحن نلاحظ هذا من خلال دور الكتابة فى النص. ومن الواضح هنا أن أمل دنقل شاعر مشهور، تلعب الكتابة دوراً أساسياً فى تعريفه الشخصي. وإن دوره بوصفه شاعراً يفرد الشخصية الروائية إلى إسماء الحوار معه، ذلك الحوار الذى قلب الأدوار حفاً. إن الرواية صفحة، بمعنى أنها كاتبة. ويرتبط دورها بوصفها شخصية/كاتبة من دور بطل النص بوصفه شاعراً/كاتبة، فتصبح كاتبة بحكم حقها الشخصي بعد إغمام طقس العبور هذا. ويسمح لها دورها بوصفها كاتبة بأن تتجاوز الدور التقليدي النسائي فى لغاتها، ولكنه يحقق وظيفة إضافية، إذ يضيف إلى الشخصية التى تغتلك عادة دور الكاتب الفضال دور المكتوب عنه غير الفاعل. ويسمح هذا الدور الفاعل، الذى يتضمن - كما قيل لنا - التلعب على مصعاب جادة للمصحية الرواية، بأن تكتب الكتاب نفسه الذى بين أيدينا. وبما أن هذا الكتاب يمثل شهادة للشاعر أمل دنقل بعد وفاته، فهو أيضاً يمثل طريقة الرواية لتوزيع هذا الشاعر. وهكذا إذن تبدأ علاقتها به بالكتابة، كما تنتهى بالكتابة. أو - وبعبارة أخرى - تتبدى هذه العلاقة بأمل المكتوب عنه وتنتهى بأمل المكتوب عنه أيضاً.

كان على الرواية أن تقضى على دور الكتابة فى البداية، لأنها - على حد ما - لم تمتلك هذا الدور فى الأصل. لكن هذا لا يعنى أن عجلة الرواية تسيطر سيطرة تامة على الدور الروائي أو أن الكتابة أصبحت - على وجه المصير - أدهانها. ويقوم « الجنوى » بشكل عام بتقسيم دور الكاتب بين الشخصيتين. وتستمر عجلة فى الكتابة رداً، ويشارك أمل فى الكتابة أولاً من خلال حياته شاعراً، وثانياً لأن النص كثيراً ما يعالج شعره.

ولكن أمل يشارك فى الكتابة بطريقة أخرى، من خلال وسيلة أدبية تنبئ إلى مفهوم الكتابة - فى حد ذاته، وهى التناسخ (Intertextuality)، حيث تستغل الرواية نصوصاً لمؤلفين آخرين داخل نصوصها الخاص. وتشتمل معظم هذه النصوص على أبيات شعر، أغلبها لأمل دنقل. وتلعب هذه الأبيات أدواراً معينة فى نص « الجنوى »، فمستطيع - على سبيل المثال - أن تكرر النص أو أن توضحه(٣١). وأحياناً نجد أبياتاً تعلق على ما حدث(٣٢). وفى وسعنا أن نفكر بشكل عام إن أبيات أمل دنقل تخضع صوتاً - فى النص، فيصبح عندئذ شخصية ذات وجودين: وجوده السردي بطلاً فى الحكاية، ووجوده شاعراً من خلال عملية الكتابة والتناسخ، وبوصفه صوتاً فعلاً فى النص.

ولكن التناسخ قائم فى النص فى شكل غير شكل الشعر للدخل. ويلعب أمل دنقل فى هذه الحال أيضاً دوراً مهماً وفعالاً. وهذا الشكل يتكون من النصوص التى تقدم الأجزاء الثلاثة من الكتاب؛ فحين

تصادف قبل الجزء الأول نصاً ليويسف إدريس، فى حين نقرأ قبل الجزء الثانى شعراً لأمل دنقل، وقبل الجزء الثالث كلمات لأحمد عبد المعطى حجازى(٣٣). وهذه النصوص - بوصفها مقتدمات - تؤثر على القارئ؛ إذ تلعب كل واحدة منها دور السلطة على الجزء الذى يليها. ولكن أهم من ذلك أن وجود نص أمل دنقل بين هذه النصوص الثلاثة يدل على دور مهم لأمل فى النص؛ أعمى أمل دنقل بطل « الجنوى ». لكن وجود شعره فى مكانه التهديد للجزء الثانى يخرج به إلى حد ما من هذا الدور، ويجعله إلى سلطة نصية تحكم على النص من خارج النص. ومن ثم يصبح أمل فى داخل السرد بوصفه موضوعاً، ولكنه يظل فى خارجه بوصفه كاتباً. وبما أن هذه النصوص التهديدية تنفق خارج السرد وتحكم عليه، فإن أمل الكاتب يستبعر لنفسه لا مجرد نوع من التردد من الرواية عجلة فحسب، بل دوراً فعالاً يعادل دورها فى نفسها.

وإذا كان الجزء الأول من « الجنوى » فى غاية الأهمية بالنسبة لانقلاب الأدوار التقليدية للرجل والمرأة، فإن الجزء الثانى يتم كذلك بمكان مشابه. فنحن نلاحظ فى هذا الجزء أيضاً دور الرواية المتعدد. وعلى سبيل المثال، عندما اقترح عليها أمل أن ترتدى اللبس الأسود « كى امرأة صعيدية » عند زيارتها لعملة القرية فى الصعيد، أجابت: « مستحيل ». ورفضاً إلى منزل العملة، وهى ترتدى « بنطلوناً وبلوزة طويلة »(٣٤). وهكذا ما تزال العلاقات إذن فى هذا الجزء مبنية على وجود القوتين المستقلتين، اللتين لاحظناهما فى الجزء الأول. هذا بالرغم من زواج البطل والرواية.

ولكننا نلاحظ فى الجزء الثالث من النص تغييراً أساسياً فى علاقة القوتين الرئيسيتين. والمصير الذى يحقق هذا التغيير هو السرطان الذى أصاب الشاعر. « فى السرطان - حفاً - يقود إلى استعجال الشخصيتين وإكمال الزواج. ويتكون هذا الجزء من عناصر تقوية روابط الزواج من خلال السرطان.

عندما تتكلم الرواية عن الزواج فى الجزء الثانى من النص، تقول: « خرجنا على أشكال الزواج التقليدية حين صار الشارع بيتنا، تقضى فيه أكثر مما تقضى داخل المنزل »(٣٥). وكان المصير على منزل امرأة فى غاية الصعوبة حفاً، إذ كانا يتقلدان على الدوام « من شقة مفروشة إلى أخرى »(٣٦).

لكن السرطان يغير هذا الوضع؛ إذ أصبحت الغرفة رقم (أ) فى معهد السرطان « منذ اليوم الأول سكنتنا الدائم »(٣٧). وهذا يعنى أن السرطان هو العنصر الذى أكد وجودهما فى سكن مستمر. وتجاوز أهمية هذا للسكن دوره من حيث هو مكان للسكن؛ إذ تصبح الغرفة رقم (أ) - ومن ثم السرطان الذى يسبب وجودهما فى هذه الغرفة - مصير الزوجين.

« كانت الغرفة رقم (أ) بالدرج السابع على موعده منا، أول علمنا كنا نحن الذين على موعده معنا »(٣٨).

وهكذا يلعب السرطان، كما يبدو، دوراً مهماً فى زواج الرواية والبطل؛ إذ يسمح لها بإكمال هذا الزواج. ولكن السرطان فى دوره المكمل للزواج يجاوز هذا لى يصبح - نصياً - طفل الزواج. يظهر السرطان « بالتحديد بعد مضي أشهر على زواجنا... ورم صغير فى

« كان وجهه هادئاً وهم يغلغلون عينيه .
وكان هدوئى مستحيلاً وأنا أفتح عيني »^(٣١) .

ونلاحظ من هذا المثال لا مجرد وجود الشخصيتين بل تماثلها في الوقت نفسه ، وهذا من خلال استخدام التركيب التحويى نفسه ، والكلمات نفسها . وقد لاحظنا ظاهرة تماثلة في الموضع السابق مع السؤال والجواب . لكن الاستخدام هنا يختلف إلى حد ما ؛ لأن الجملة الثانية التي تتعالج حال الرواية بتدعى بكلمة « هدوئى » ، للماخوذة من الجملة الأولى ، التي تصف حال البطل عند موته . ومن ثم تصبح حالة البطل وحالة الرواية مرتبطتين . ولكن هذا الارتباط ليس انفعالياً ؛ إنه شيء يعمل على شيء آخر ؛ فعندما يغلغلون عينيه ، تنتج عينها ؛ أي أن بصر أحدهما يعمل على بصر الثاني الذي انتهى .

وهذان السرطان مهمان لسبب آخر ؛ فهما - مع السرطرين التاليين - يمثلان آخر نص للكتاب . والشيء الذي يلفت نظرنا في هذه السطور هو أنها ليست مكتوبة كأي نص العادي ، بل تظهر تقريباً كأنها شعر ، أو - على الأقل - كأنها شعر متطور . إن الرواية أصبحت في الواقع شاعرة ، وحلت محل البطل / الشاعر في آخر النص .

ويتكون السرطان الأخيران في النص من رد فعل السرطان ورد فعل الموت :

« وحده السرطان كان يعصرخ
ووحده الموت كان يبكي فسهوة »^(٣٢) .

وهذا المثال يدل على تصوير السرطان في النص . والواقع أن المرض يصبح أيضاً شخصية مستقلة في النص لها صوت . ومن خلال هذا يقوم النص بتجسيد المرض . ومن الواجب ألا نندهش من رد فعل السرطان ؛ إذ قالت لنا الرواية من قبل إن السرطان صديقها^(٣٣) . وإذاً فموت البطل يمثل - إلى حد ما - نوعاً من فقدان المرض أيضاً . وكان السرطان ، في مكان آخر ، قرشاً ألهم السمكة النادرة^(٣٤) ، التي هي أمل . وبذلك تضع هذه الصورة الأدبية السرطان وأمل في طبقة واحدة من المخلوقات .

وكما قلنا آنفاً ، فإن وظيفة السرطان الأولى كانت إكمال الزواج . لكن السرطان يصبح - بطريقة تربطه مباشرة بهذا الإكمال - طفل هذا الزواج . ويوافق الإنتاج على مستوى الحركة تجسيد السرطان على مستوى الصور الأدبية . ونلاحظ أيضاً تجسيد الموت في السطر الأخير . ولكن هذا التجسيد مألوف وقديم مذكك الموت نفسه .

وهذا الكتاب ، الذي يدور حول التناثبات ، ينتهي بشائبة ؛ فليس من باب الصدفة أن الشخصيتين المجازيتين - اللتين ينتهي بهما الكتاب - تمثلان شخصية تقليدية وشخصية حديثة .

جسد أمل ، يتزايد يوماً بعد الآخر^(٣٥) . وما أن تسعة أشهر هي مدة الحمل للولادة ، فإن السرطان يصبح نصيباً لطفل هذا الزواج . ويتزايد حجم هذا السرطان في جسد المرض كما يتزايد حجم الجنين في بطن الأم . وهذه الصورة الأدبية تتألف مع قول الناقلة الكبيرة سوزان سونتاج (Susan Sontag) في كتابها عن صورة السرطان في الأدب عندما نصفه بأنه « مثل سرطان^(٣٦) » . ولا يمتلك هذا الزواج ، بطبيعة الحال ، طفلاً طبيعياً أو حلاً . وما أن الزوج قد توفى ، فإن الزواج لا يستطيع حقا أن يتجنب أمفلاً . وتقوى هذه الظواهر الإحساس بأن السرطان هو الطفل الخفي للزوجين . لكن الشخصية الحامل في نص عيلة الرقيب هو الرجل ؛ وهذا يوافق الانقلاب في الأدوار الذي قد لاحظناه في أثناء تحليلنا للجزء الأول من الكتاب .

هذا من جهة . ومن جهة أخرى فإن تقديم الرجل في شخصية الحمل يقود إلى تصور نوع من الاندماج أو التماثل بين الرواية والبطل ؛ فالواقع أن البطل هو المرضي ، لكن الرواية تبدأ أيضاً في أن تلعب هذا الدور إلى حد ما ، أو أننا - بالأحرى - نلاحظ التماساً في دورهما في النص . فبعد أن أعلن الطبيب أن أمل مصاب بالترنوما ، كانت الأسابيع الأولى صعبة جداً . وتقول الرواية : « شاهدني الطبيب بعدها ضاحكة . فشكر أمل لأنه مرافق جيد للمريضة التي هي أنا »^(٣٧) . هذا المثال مهم جداً ؛ لأنه يثبت بشكل واضح أن الرواية تصبح المريضة أيضاً ، وأن دورى الشخصيتين في النص قد اندجما .

ونستطيع أن نلاحظ الظاهرة نفسها عندما يسأل البطل الرواية : « ما الذي تفعله بعد موتى ؟ » ونجيب : « لا شيء ، مثلاً ففعله أنت بعد موتى »^(٣٨) . ويدل هذا الجواب على أن الرواية تحمل على البطل نصيباً ؛ فالخليفة أنها لا تجيب عن السؤال بالطريقة المتوقعة ، بل تجيب عنه وهي تستخدم الكلمات نفسها التي يستخدمها البطل في السؤال . وعندما نأخذ السؤال والجواب ونفحصهما في دقة ، فإننا نلاحظ أنهما مركبان نحوياً على الطريق نفسه : موت البطل في السؤال يعادل موت الرواية في الجواب ، وه تفعلينه « في السؤال تصادف « تفعله » في الجواب ، إلى آخره . ومعنى هذا أن الاندماج الذي قد أشرنا إليه قائم حتى في الحوار في النص .

واندماج الشخصيتين هذا يبدو كأنه محور الجزء الثالث من الكتاب ، كما أن وجود القوتين في الجزء الأول والجزء الثاني يمثل المحور في هذين الجزئين . وعندما حللنا ظهور الرواية بوصفها شخصية لأول مرة ، قلنا إن دخولها في النص أشار إلى العلاقة بينها وبين البطل . لكن ماذا عن الإشارة الأخيرة للرواية في النص ؟ إننا نقرأ في الصفحة الأخيرة من الفصل الأخير^(٣٩) :

المواضع

- (١) عيلة الرقيب والجربى (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٨٥) .
- (٢) Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris : Éditions du Seuil, 1975), ١٤ ص .

(٣) لتهوم اليتيم ، عصرماً في المذكرات الشخصية ، انظر ، على سبيل المثال ،
Lejeune, *Pacte*, ٤٦ - ١٣ ص
Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique (bis)", in *Pacte*,
1983 (1983), 56 ص ٤١٦ - ٤٣٤ .

- (١٦) نفسه ، ص ٢٧ .
 (١٧) نفسه ، ص ١٧ .
 (١٨) نفسه ، ص ١٨ .
 (١٩) نفسه ، ص ٥ .
 (٢٠) نفسه ص ٩ .
 (٢١) انظر ، على سبيل المثال ، علة الرويى ، و الجنوى ، ص ٨٨ ، ٧٦ .
 (٢٢) انظر ، على سبيل المثال ، علة الرويى ، و الجنوى ، ص ١٩٦ .
 (٢٣) نفسه ، ص ٧٣ ، ١٤١ .
 (٢٤) نفسه ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .
 (٢٥) نفسه ص ٨٥ .
 (٢٦) نفسه ، ص ١١٠ .
 (٢٧) نفسه ، ص ١٥٣ .
 (٢٨) نفسه ، ص ١٥٣ .
 (٢٩) نفسه ، ص ١٤٥ .
 (٣٠) Susan Sontag, *Illness as Metaphor* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1978). ص ١٤ .
 (٣١) علة الرويى ، و الجنوى ، ص ١٦٠ .
 (٣٢) نفسه ، ص ١٨٣ .
 (٣٣) ونحن نتكلم هنا عن نمى الذكريات نفسها وليس عن ملحق مسودات القصائد (علة السرويى ، و الجنوى ، ص ١٩٣ - ٢١٦) التى نسل الذكريات فى الكتاب المطبوع .
 (٣٤) علة الرويى و الجنوى ، ص ١٩١ .
 (٣٥) نفسه ، ص ١٩١ .
 (٣٦) نفسه ، ص ١٦٠ .
 (٣٧) نفسه ، ص ١٤٣ .
 (٤) ثروت أباطة و طه حسين : دكرات (بيروت : دار الكتاب اللبنى ، ١٩٧٥) .
 (٥) عند الفقار مكارى ، و بكاتى إلى صلاح عبد الصبور (القاهرة : الحيتة المصرية العلة للكتاب ، ١٩٨٢)
 (٦) سوزان طه حسين ، و ملى ، ترجمة بدو الدين عرودى ، و اجبها عمود أمين المال ، الطبعة الثانية (القاهرة : دار للمعارف ، ١٩٨٢) .
 (٧) للجنوان الفرنسى ، انظر ، Pierre Cachia, "Introduction," in Taha Hussein, *An Egyptian Childhood*, trans. E. H. Paxton (London: Heinemann, 1981).
 (٨) انظر ، Emile Benveniste, "La nature des pronoms," in Emile Benveniste, *Prolegomena de Linguistique générale*, I (Paris: Gallimard, 1966). ص ٢٥٢ - ٢٥٧ .
 (٩) Colloque de Cerisy: Rabbe-Grillet: Analyse, Théorie, (Paris : Unson Générale d'Éditions, 1967). Vol. I, ١٦٥ ص
 (١٠) سوزان طه حسين و ملى ، ص ٥ - ٦ .
 (١١) هذا تلميح فى غاية الرفة ، إذ إن كلمة و الجنوى ، تدل ضمنا على وجود نمى من المناطق المصرية الأخرى .
 (١٢) علة الرويى ، و الجنوى ، ص ٥٠ .
 (١٣) Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Editions du Seuil, 1972) ص ٧٢ .
 (١٤) علة الرويى ، و الجنوى ، ص ٤٩ .
 (١٥) نفسه ، ص ١٥٧ - ١٥٨ .

ألف ليلة وليلة في ضوء النقد الفرنسي المعاصر

هيام أبو الحسين

« إن كتاب ألف ليلة وليلة ، باتساعه הרحب ، وسحره الأضخ ، ربما كان - في عظم الأدب العالمي - الكتاب الوحيد الذي يحلو للمرء أن يكتب على مطالعته مرة أخرى بمجرده الانتهاء من آخر سطر فيه . وكل حكاية من حكاياته ، أو ليلة من ليلاته ، هي صورة لذلك الليل المبدع الخلاق ، الذي يدين له باسمه هذا الكتاب »

أندريه ميكيل

« سبع حكايات من ألف ليلة وليلة »

مدروسة للمترجمين عرفها التاريخ قد أنشئت في جزيرة البانتين ؛ فالمصريون القدماء قد اهتموا باللغات والترجمة ، تدعينا لوشائع الصلة بين ربوع الإمبراطورية المصرية ، التي كانت تمتد - في سالف الأزمان - من بحر قزوين إلى ما بعد خط الاستواء . وقد ساعد هذا على انتشار الحضارة الفرعونية في ربوع العالم القديم . والترجمة ، بما تكفله من تنقل النماذج التراثية ، تترى الثقافة الإنسانية الأساسية ، التي لا غنى عنها لأي شخص يؤد أن يكون على قدر من الثقافة العامة الرفيعة وسعة الأفق ، فما بالنا بالنائد والأدب الذي لا يمكن بحال من الأحوال أن يكتب من فراغ ، وإلا جاءت كتاباته ، مهما بلغت من جمال ، كزهرة الترفار التي لا تكاد تنطق على سطح الماء حتى تنوى إلى الفاع . والترجمة من الأدب الحديث والمعاصرة تقرب بين أهل الأدب والفكر الذين يشكلون على المستوى العالمي شجرة وارفة الظلال ،

وفيرة الثمار ، تضرب بجذورها في أعماق الماضي السحيق ، وتؤرق أكلفها في كل حين ، فيعيش عليه في كل مكان « الإنسان » من حيث هو عقل وروح ووجدان ؛ لذا فلا عجب إذا رأينا الشاعر الفرنسي فيكتور هوجو (١٨٠٢ - ١٨٨٥) يعد « أسرة » الأدب الأسرة والملكية « الوحيدة في العالم ؛ فهي سلالة متميزة فريدة ، لا تعرف

تخلخلت « ألف ليلة وليلة » في الأدب الفرنسي منذ حوالى أربعمئة عام ، وكثرت منها الاقتباسات ، وصدرت لها ترجمات عدة ، وكتب عنها أبحاث ورسائل جامعية ودراسات ، تشكلت في مجمرها ببلوجرافيا كاملة . والكتاب الذي تقدمه اليوم للقراء هو أحدث ما ظهر في هذا المجال .

العلاقة بين الإبداع الأبي ، والترجمة ، والنقد ، ونشر الفكر ، والتفاهم الإنساني ، علاقة وثيقة قدم الدهر . ومصرنا العريقة في كل فرع من فروع المعرفة ، السباق في اختراع الكتابة وتسجيل شتى نواحي الحياة ، كانت لها اليد الطولى في تدعيم هذا المفهوم ؛ فقد ذكر الناقد الفرنسي إدمون كازي في كتابه عن « الترجمة في العالم » أن أول

« سلسلة الفكر المعاصر » [٣] أندريه ميكيل André Deliquet
سبع حكايات من ألف ليلة وليلة Sept contes des Mille et une Nuits

أو ليست هناك حكايات برية . on il n'y a pas de conte innocent.
Paris, Editions Seuil, 1981.

ترجمة : هيام أبو الحسين
سابعة أسعد

الناشر : مركز الكتاب الفرنسي بصر ، ١٩٨٦

الشرقية» ، التي تأسست في باريس في عام ١٧٩٥ ، إثر اهتمام الثورة الفرنسية الشديد بالشروق ، ثم انتقل إلى جامعة السوربون العريقة ، ثم انتخب أستاذًا للكوليج دو فرانس ، تلك الكلية التي تسج «شهادات» أو دبلومات ، ولكنها بمثابة بوقنة تنصهر فيها المعرفة الناتجة عن الثقة الثقافية ، يتلقاها بحرية ويدون قيد أو شرط محبو الفنون والأدب . وأندريه ميكيل في الوقت نفسه كاتب مبدع ، ومترجم أدبي ، وناقد فنان ، كرس للآداب العربي والحضارة الإسلامية دراسات عدة ، منها «الإسلام وحضارته» (١٩٦٨) ، و «الجغرافيا البشرية للعالم الإسلامي» (١٩٦٧ - ١٩٧٣) . ومن بين ترجماته إلى الفرنسية نخص بالذكر كتاب «كلمة ودعوة» (١٩٥٧ ، ١٩٧٠) ، و «حكاية» «عجيب وغريب» ، وهي إحدى الحكايات العربية التي لم تكن قد ترجمت بعد إلى الفرنسية والتي أصدرها الكاتب مجموعة بخراسة في عام ١٩٧٧ .

وفي مجال التأليف القصصي ظهر للكاتب أربع روايات (١٩٦٤ - ١٩٧٧) ، بالإضافة إلى «أسمة آخر الأمراء الصليبيين» ؛ وهو كتاب يتراوح بين الترجمة والرواية التاريخية . وكذلك اقتبس أندريه ميكيل من التقليد القدرى كتابه المشهور «ليل والمجنون» .

ومؤلفات أندريه ميكيل تتميز بالوضوح والعق الذي يتحاشى الخدعة . كما أن الأسلوب الأبلي بل «الروائي» الذي يسيطر عليه حتى في كتاباته النقدية يجعلنا نذكر دائما قول أستاذنا العظيم بير مورو : «النقد أدب مادته الأدب» . وما يزيد من قدر ما نحس به في كتاباته من إعزاز حقيقي للآداب والثقافة العربية ، أن نظرت دائما نظرة تفسير وتحسيس ، نابعة من التعاطف والتفهم ، خالية من الروح الاستعمارية أو النعرة الاستعمالية التي تلاحظها أحيانا للأسف لدى بعض المستشرقين .

وبالنسبة لاهتمام أندريه ميكيل بالف ليلة وليلة على وجه التحديد فإنه اهتمام «دائم» ، مائل في تخيلته وذمعه منذ وقت طويل ؛ فاللبالي شبكة متداخلة من عناصر كثيرة متنوعة ، تناوفا هذا المؤلف على نحو أو آخر في كتاباته الكثيرة ، وفي خلفات البحث التي ينظمها في الكوليج دو فرانس ، والتي تخففت إحداها عن الكتاب الذي نقدمه اليوم لقراء العربية .

وإذا كنا قد أشرنا في بداية حديثنا إلى الترابط العضوي بين الإبداع والنقد والترجمة ، فذلك لأنها تتلاقى بل تتمتع في منحى أندريه ميكيل النقدي - الإبداعي ، الذي أفضل أن أسميه «منظومة نقدية» وهذه المنظومة هي بمثابة سيفوفونية من الصعوبة بمكان تحديد عناصرها ، لا سيما أن الكاتب نفسه لم يضع مقدمة يشرح فيها منهجه ، بل اكتفى بتمهيد من صفحتين التين هما بمثابة ترنيمة شاعرية تتلى باللبالي العربية وسحرها الأحدث ، ومجد مجازفة شهزاد بنفسها ، وما حققت بطولتها من نجاح لنا وفاء . ولكن هذه الترنيمة - برغم إيجازها - حددت مفهوم ميكيل لللبالي ، واعتلها في نظره - على محورين أساسيين حرص فيها بعد على إبرازهما في تعليقاته ، وهما «اللمعة الحقة» التي تقدمها قراءة الكتاب ، والبراعة في تقديم «الرسالة» التي تتضمنها الحكايات ، التي وصفها أندريه ميكيل في العنوان الشاوي بأنها «غير بريئة» . والمقصود بذلك أنها لم توضع لجرد الصلية ، أو أنها بالأحرى مغرقة ؛ ويتختم أندريه ميكيل «التمهيد» بإهداء كتابه

حدود الزمان والمكان . وقد ذكر هوجو حكمه هذا عن علم وتجربة ؛ فهو إلى جانب كونه أدبيا ومفكرا غنيا عن التعريف ، كانت له إسهامات لن تحصى من الذكارة في مجال النقد والترجمة ، كما أنه كان على وعى تام بأهمية الترجمة في التاصيل والتجديد على السواء . ألم يقتبس هوجو صورا وموضوعات من التراث العلمي بفضل الترجمات عن اللغات الجرمانية والشرقية التي ازدهرت في عصره ؟!

وإذا أردنا أن نتحدث في إيجاز تطور الصلة بين الأدب والنقد والترجمة ، فلابد أن نشير إلى أنه فيما مضى من الزمان حتى عصر النهضة أي قبل ظهور الأعطوط الأمريكي في الساحة الدولية ، كان العالم يضم ثلاث قارات وثلاث لغات «رئيسية» : هي العربية واللاتينية واليونانية . كان الجميع في الدولة الإسلامية ، بغض النظر عن الملل والصل والأعراق ، يتقلمون ويتراسلون بالعربية ، وفي المغرب المسيحي باللاتينية . فلما جاء عصر النهضة ، وأردت كل دولة أوربية أن يكون لها كيانها الثقافي والفكري ، تدعى لا استقلالها السياسية ، تخلصت من تعدد اللغات واللغات التي كانت شائعة في الأقاليم والتي كانت تعوق الاتصال والاتحاد ؛ وكان ذلك بداية للتوحيد القومي ، ودعوة الاستقلال القمل . ولكن هذا الانفصال اللغوي بين الأقطار قد أدى إلى ثغرة في عائلة «الأدب» لا تستطيع سدّها إلا الترجمة الواعية الآمنة ، النابعة من معرفة لا تقتصر على اللغات ، بل تشمل الضموض الحضاري الذي نبهت منه الأعمال المترجمة ذاتها .

وبالنسبة لمكانة التراث العربي في فرنسا بصفة خاصة ، فيسعدني أن أذكر أن الاهتمام بلغة الفداد يرجع إلى القرن السابع عشر ؛ فالأدب العربية التي تأسست في عام ١٦٣٥ سرعان ما ضمت إليها مثلا للغة العربية عندما أنشأت فرعا خاصا بما يسمى «الكتابات وفنون الأدب» (١٦٦٣) . وفي الحقبة نفسها أنشأت «الكلية الملكية» التي تعرف اليوم باسم «الكوليج دو فرانس» كرسيا للعربية . ومن الثابت تاريخيا أن «ألف ليلة وليلة» كانت من الأعمال الأولى التي جذبت انتباه أستاذة «الكوليج دو فرانس» ، بل إنها أول من فطن على الإطلاق إلى قيمتها التراثية العالمية ؛ ففي حين أن «الليالي» لم تطلع باللغة العربية إلا في بداية القرن التاسع عشر ، نرى المستشرق الرحالة أنطون جلان (١٦٤٦ - ١٧١٥) ، الأستاذ بالكوليج دو فرانس ، يقوم بجمع مخطوطاتها بل تسجيل بعض أجزاءها شفاها في قم الرواة في أثناء تجواله في ربوع الإمبراطورية العثمانية ليقبلها إلى الفرنسية في مطلع القرن السابع عشر (١٧٠٤ - ١٧١٣) . وقد كانت هذه الترجمة الإبداعية نقطة تحول جذرية في تاريخ الأدب والنقد ، وبداية لترجمات ودراسات واقتباسات لم ينقطع سيلها في أوروبا بشكل عام ، وفرنسا بشكل خاص ، حتى اليوم .

وكتاب «سبع حكايات من ألف ليلة وليلة» ، أو «ليست هناك حكايات بريئة» ، بعد أحدث كتاب نشر في فرنسا في هذا المجال (١٩٨٠) ؛ وهو امتداد لذلك الشغف القديم الذي يناهز عمره الآن أربعة قرون ، ودليل أكيد على هيام أستاذة الكوليج دو فرانس بحكايات شهر زاد . إن مؤلف هذا الكتاب ، البروفسور أندريه ميكيل ، المدير الحالي لدار الكتب القومية في باريس ، قد تقلب في وظائف كثيرة في سلك التدريس ، إيتاده من «مدرسة اللغات

الموضوعات التي تثيرها لف ليلة وليلة ! هذا وقد رجع ميكيل أيضا إلى بيلوجرافيا و شوفان « (الكتب العربية والمتعلقة بالعرب التي طبعت في أوروبا المسيحية منذ عام ١٨١٠ إلى عام ١٨٨٥) » ، وأكملها بما صدر بعد ذلك التاريخ ، سواء في صورة مقالات و علمية و في دائرة المعارف الإسلامية ، أو في المجلات المتخصصة ، وكذلك الكتب الأساسية « عن ألف ليلة وليلة ، مثل مؤلفات و ميا جرهاردت و « نيكيتا السيف » . ومن المراجع المذكورة أيضا لابد أن نشير إلى نوع ممتاز شديد النفع في هذا المجال الواسع ، ألا وهو الدراسات المشتركة « ، التي تتم بفضل الحوار والجوار بين مثل الفروع المختلفة ، والتي تؤدي إلى وضع « ملف » عن موضوع ما أو نص .

أما المراجع الخاصة بالخطوة الإسلامية العربية فيأتي على رأسها بطبيعة الحال القرآن الكريم . الذي تردد آياته جزئيا أو كليا على لسان الشخصيات « كما أنه - وهذا هو الأهم - الدستور الأساسي للمجتمع الذي يعد المؤلف « الجامعي لهذه الحكايات . والقرآن ، وإن لم يرد صراحة في البيلوجرافيا ، كان أساسا لكثير من المفاصل التي قسرها أندريه ميكيل ما قد يستغل فهمه على الفاريه الفرنسي . وإلى جانب القرآن الكريم ، هناك إشارات إلى الحديث الشريف (صحيح البخاري) ، والتفسير الأساسية ، سواء بالعربية أو بالفرنسية . أضف إلى ذلك كتابات العرب والمستشرقين عن الشيعة ، والسنة ، والمعتزلة ، والحركات الصوفية ، والفلسفة الإغريقية ، والتأثيرات الفكرية بشكل عام . ونذكر على سبيل المثال ترجمة البروفسور « شارل بلا » : عضو المجمع العلمي الفرنسي ، لكتاب الجاسط والمصري : ودراسات « هنري لاوس » عن الشيعة . وهناك كتابات من النوع الذي يستعمل عادة في التفسير الاجتماعي أو « سوسولوجيا الأدب » ، مثل تلك التي تتعلق بالأجور ، والحالة الاقتصادية ، والتوزيع الطبقي في بعض البيئات ، مثل القاهرة والبصرة وبغداد . أضف إلى ذلك دراسات أكثر عمومية عن المظاهر الثقافية ، والعادات ، أو وصف المدن وأهم ما اعترافا من أحداث . وقد تأتي هذه الدراسات أحيانا بصورة عارضة ، تجعل الكتاب يميل إلى الكتابات المتنوعة الكثيرة لأمثال « ليمان » ، و « بروكلمان » و « فنان موتاي » و « جاستون فيات » .

أما الدراسات الخاصة بسيرة الشخصيات التاريخية المهمة التي ورد ذكرها في هذه الحكايات فحين نستنهضها من الخضم الضائل من الإشارات إلى أسرار ترتبط بتاريخ الأمة الإسلامية ، ابتداء من الخلفاء الراشدين ومؤرهم ، ومكانة على بن أبي طالب الخاصة ، سواء في نظر الشيعة أو السنة ، والمجاهدين والصحابية ، أمثال قتادة ، وسفيان ، وما عرف عنه من زهد ، ودوره في الاتجاهات الصوفية . ويرجع الكتب كذلك إلى الأئمة الأربعة ، ويخرج على مشكلة الخلافة ، وأحقية بني العباس لها ، وتوارث الحكم والجاء في نظر الإسلام .

والنسبة لهارون الرشيد الذي ارتبط اسمه بألف ليلة وليلة فإن الكتاب يفصل بين الدور التاريخي لهذا الخليفة ، وطريقة استغلال الراوي لاسمه في بعض الحكايات ، لإضفاء المصداقية على روايته ، كما نيز أيضا بين السمات الحقيقية لذلك الخليفة والمصورة شبه الأسطورية التي خلعتها عليه الليالي ، كما يستند إلى بعض التفاصيل

إلى صديقه وزميله في الكوليج دو فرانس ، النقاد الأجيال وولان بارت (١٩١٥ - ١٩٨٠) . وذكر هذا الاسم في حديثه بعد بالنسبة إلينا بشيرا ونظيرا ؛ فهو يعني أن الأمر لا يتعلق بدراسة وصفية ، لا ولا دراسة حرفية ، ولكنها بالضرورة دراسة متعمقة ، تصول وتجول في أصقاع النص . وقد تسامنا في توجس : ترى أي « بارت » وكم « بارت » مستجد في الكتاب ؟ فهذا النقاد قد تغير وتطور فكره ، وجدد « أدواته » عدة مرات .

ثم نظرا بعد ذلك في قوائم المراجع والمواش لمعها تقدم إلينا الصون ، فالمراجع من ضمن الأدوات الأساسية التي يستخدمها الباحث في تحليل (أو تفكيك !) العمل الأدبي موضع الدرس ، كي يستخلص منه المادة التي يشيد بها « بنية » كتابه النقدي . وقد أعانتنا حقا هذه القوائم - إلى حد كبير - على افتتاح آثره داخل دهاليز نصه . وهذه المراجع يمكن تقسيمها إلى خشي فئات ، هي :

- الطبقات العربية لألف ليلة وليلة .
- الدراسات النقدية الخاصة بالحكايات السبع موضع التعليق ، أو بألف ليلة وليلة بشكل عام .
- الدراسات الخاصة بالخطوة العربية - الإسلامية .
- الدراسات المتعلقة بسيرة الشخصيات المهمة التي ورد ذكرها في الحكايات .
- كتب النقد الحديثة المتعلقة بفن السرد ، وبخاصة في الفصص الشعبية والأساطير .

وقد اعتمد أندريه ميكيل على النص العربي الذي قام بمقابلته وتصحيحه الشيخ محمد قطب العلوي لطبعة دار الكتب العربية الكبرى (القاهرة - بدون تاريخ) . كما أشار أيضا إلى طبعة بولاق لعام ١٢٧٩ هـ / ١٨٦٢ م . وسنذكر بالذکر أن هذه الطبعة سبق أن اعتمد عليها كثير من المستشرقين في دراساتهم للآلبي العربية ، خصوصا بعد أن عددها « زوتنجر » من أكمل الطبقات الأساسية . واعتقد أن هذا يدل على تفصيل تلقائي من قبل ميكيل ، الذي تعلم العربية في مصر ، وأبرز في تعليقه على « السبع حكايات » المتصر أو الطابع « المصري » للآلبي قدر الإمكان .

وبالنسبة للدراسات المنشورة عن الحكايات موضع التعليق . وكتاب ألف ليلة وليلة بشكل عام ، نلاحظ أن أندريه ميكيل اكتفى بالإشارة إلى « أهم » ما استخدمه بعد أن طلب من بعض معاونيه (وقد ذكر أسماهم وشكرهم في « التمهيد ») أن يقوموا بعملية « فرز » لما صدر عن ألف ليلة ، و « انتقاء » الدراسات شديدة الصلة بموضوع البحث . وهذه بطبيعة الحال نقطة مهمة بالنسبة للمنهجية والأمانة ، كما أنها إن دلت على شيء ، فهي تدل على « ضخامة » حجم المراجع التي صدرت حتى اليوم عن ذلك الكتاب التراثي و العللي ، الذي أن الأوان لأن نخصص له نحن كذلك بيلوجرافيا تصدر باللغة العربية في مصر ، وبأ حينا لو كانت من النوع الذي يسمى « بيلوجرافيا تحليلية » ، تشتمل على نبذة عن كل دراسة ، خصوصا إذا كانت بلغة أجنبية ، ويشارك في هذه المهمة فريق متنوع التخصصات . هذا يمكننا مساعدة الباحث على « انتقاء » ما يتناسب مع موضوع بحثه ، فبا أكثر

هذا ما سبق أن فعله أندريه ميكيل نفسه بالاشتراك مع الأستاذ بنشيق (لو - حل - الأصم) - ابن شيخ « البروفسور برويون .

العلماء ، و « الصحة الأسبوعية » ، و « مجلة الملائين » الخ . ومن حسنات ترجمة جلالان أيضا أنها دفعت كثيرين إلى التدقيق عن غخطوط ألف ليلة في كل أنحاء الشرق ، وتم العثور على عدد لا يستهان به منها في الهند ، شكل نواة للدراسات التي صدرت عن الأنجلوساكسون ، الذين راحوا يناقشون الفرنسيين في هذا المجال .

ومع تغير الحساسية والمقابلة كان لابد من « ترجمة » بل ترجمات للقرن التاسع عشر ، الحافل بالثورات والانقلابات والثورات والانتماءات . وليس هنا مجال الحديث عن كل الترجمات التي صدرت في ذلك العصر ، بل سنكتفي بما ذكره أندريه ميكيل منها . فيالنسبة لترجمة تريبسيان فإن كل ما أعلمه عنها شخصيا هو ما جاء في بيلوجرافيا شوفان التي أشرنا إليها في بداية المقال ؛ فهي ليست ترجمة مباشرة عن العربية بل إنها تعتمد على ترجمة سابقة كانت لم تطبع بعد ؛ فقد حدث أن حُر « هلمر » على غخطوط من القاهرة ، قام بقله إلى الفرنسية ، ثم قام « زسليرون » كذلك بنقل هذه الترجمة إلى الألمانية ، ونشرها في شوتجولتر (١٨٢٥) ، ثم عدلت إلى فرنسا مرة أخرى ، حيث نشرها تريبسيان تحت عنوان « حكايات تنشر لأول مرة » (١٨٢٨) . وغني عن الذكر أن النص لا شك قد حل عدة بصمات في تنقله من الفرنسية إلى الألمانية ومن الألمانية إلى الفرنسية . ونأتي الآن إلى ترجمة ماردوس التي خضعت للقرن التاسع عشر واتسعت القرن العشرين ، وحملت في طياتها المدارس والمذاهب التي تعاقبت منذ أن نادى فريدريك شليجل (١٧٧٢ - ١٨٢٩) بالبحث عن « قصة الرومانتيكية في الشرق » ، إلى أن طالب « ستيفان » مالا رويه (١٨٤٧ - ١٨٨٨) بتجديد الأدب واللغة ونظميهما بدم جديد من طريق الترجمة . فبعد أن توقفت الصلة بين التقدم العلمي والفلسفة الوضعية ، والأدب الواقعي ثم الطبيعي ، ظهر رد فعل لهذا التيار العقلاني الجارف لدى طائفة من الأدباء تمسكت بدور القلب والماعطة والحيال في مجال الإبداع ، وراحت تنقب عن الأسرار والرموز التي يحفل بها الوجود ، والتي خففتها والحضارة « في قوالب جامدة ، وطبقات سميكة ، وأشكال أدبية مقيدة . ولتضت هذه الطائفة حول الشاعر الرمزي التجديدي « مالا رويه » ، الذي كان ينشد حياة وديعة ، حرة وطيقة انطلاقا الجنية الشرقية على أجنحتها السحرية . وشامت الأقدار أن يأتي إلى باريس في ذلك الوقت على التحديد طبيب أعيب شاب هو جوزيف شارل ماردوس (١٨٢٨ - ١٩٤٩) وهو قوقازي الأصل ، فرنسي الجنسية ، قاهردي المولد ، يتحدث العربية بلهجة مصرية ، والفرنسية بلسنة بباريسية ، ويعبرف عن الأدب الكلاسيكية (الإنسانيات) ما يعرفه كل من تلقوا ثقافة أسبوعية رفيعة وقد وصل ماردوس في يحمل في حقله عدة غخطوط عربية لألف ليلة وليلة ، وفي ذاكرته صدى ما سمعه منها وهما ، وفي عقله عين الشرق العريق وأحلامه وأجاسيسه . وأخذ يتردد على صالون مالا رويه الذي كان كمية الولمين بالشرق حينذاك أمثال « بيرلوس » ، وأندريه جيد ، وميتزلان ، وغنري دوردينيه ، وغريهم . وقلع ماردوس « المعلم » بشأن نيته في نقل اللبالي العربية إلى الفرنسية فتشجعه ، ووجهه ، وقدمه بنسبه إلى الناشئ . وهكذا صار عديد المدرسة الرمزية أبأ روحيا للترجمة « الجديدة » التي أهداها « كتبها » لصاحب الفضل في ظهورها إلى حيز الوجود ، ألا وهو ستيفان مالا رويه .

التاريخية لتيانين ما حدث من خلط في بعض الحالات (عن قصد أو غير قصد) بينه وبين بعض الحقله الآخرين ، مثل الحقلية الناصر ، أو بينه وبين بعض الأبطال المشهود بكنفهم في ميدان الحرب وفي معترك السياسة ، مثل صلاح الدين الأيوبي .

وبالنسبة للترجمات الأروبية ، وعلى الأخص الترجمات الفرنسية لألف ليلة وليلة ، فقد حرص الكاتب على ذكرها في مطلع كل دراسة من الدراسات السبع التي خصصها لهذه الحكايات ، لا لكي يستطيع القارئ الأروبي الرجوع إليها فحسب ، بل لأن كل ترجمة من هذه الترجمات تعد كذلك في حد ذاتها « قراءة » وتفسير للنص العربي ، كما أنها تلقى الأضواء على ما فيه من إمكانات أدبية وفنية قد تخفى على القارئ العادي .

وأهم هذه الترجمات - حسب تسلسلها الزمني - ترجمة أنطوان جالان (١٧٠٤ - ١٧١٣) ، وترجمة تريبسيان (١٨٢٨) ، وترجمة جوزيف شارل ماردوس (١٨٩٩ - ١٩٠٤) ، وترجمة رينه غزام (١٩٦٧) . ترجمة جالان ، التي مازلت متداولة حتى اليوم ، تحولت إلى كتاب من كتب « الجولانز » التي تنص في نهاية العلم للمضروبين من تلاميذ المدارس ، وأصبحت جزءا لا يتجزأ من الثقافة « العامة » ، والتي في الواقع تضم هذه الترجمة ثلث الليال فحسب ، ولكنها خلصت الحكايات بما علق بها على مرّ العصور من تكرار وغموض وتنقاص في بعض الحالات نتيجة لروايتها « على حلقف » كما حدثت منها الألفاظ النائية التي كان يحل للراوي أحيانا أن ينزلق فيها عند روايتها في الأماكن العامة ، ومن « الفحش » الذي يتسم به ما نسميه الأدب « البدائي » . وقد أتبع أنطوان جالان منهج عصره في نقل أهمها الكتب القديمة ، مثل الأليانة والأوديسة إلى اللغة الفرنسية ؛ وهو منهج أقرب إلى الاقتباس منه إلى الترجمة الدقيقة ، يعتمد - حسب قول النقاد - إلى إلياس الأبطال والتوضوح الأجنبية نوبا وفرنسيا بمعنى أنه يصعب « المضمون » الأجنبي في قالب فرنسي مألوف ، ويضع النص لتعاليم للمدرسة الكلاسيكية ، التي ما كان في مقدور أي كاتب حينذاك أن يجيد منها ، ولا نعرض لجحوم ضباب من قبل النقاد وأعضاء الأكاديمية . لذا جاءت ترجمته صورة من النصاغة والوضوح الذي يميز كل صور « التعبير » في فرنسا منذ ديكلوت (١٥٩٦ - ١٦٥٠) ، « فكل ما هو غير واضح ليس فرنسيا » ، وكذا أسمى جالان على الحكايات قوة في التعبير ، وتنساقا في الحركة الداخلية جذبت إليها صفوة الأدياء والمثقفين ، كما حرص في اختياره على انتقاء القصص ذات الطابع التعليمي ، وتلك التي يغلب عليها الحيال الجامع ، ويختل فيها السحرة والجان مكان الصدرة . لذا فقد أدخلت هذه الترجمة في الأدب الفرنسي عناصر جديدة ، وطرقة ، وحساسية شرقية غيرت معالم الفن الروائي في القرن الثامن عشر ؛ ووجد فيها الأدياء - بقلاسة ، أمثال فولتير ، قايأ شرقيا حافلا بالفانتازيا والمبالغات ، يصب فيه أفكاره الثورية ، وسخريته اللاذبية . وقد ترجم كتاب جالان كذلك إلى معظم اللغات الأروبية الحية ، وكل ترجمة أدت إلى دراسات وتفسيرات أبحاث منها هذه الحكايات ، كما أهداها فيها بعد كل من مكثوا على دراستها ، بخاصة في القرن التاسع عشر ، عصر ابتراق الاستشراق وتأسيس المجالات العلمية الواسعة الانتشار ، التي قرئت بين الثقافات ، مثل « صحيفة

كتاب ماردوس يندرج في تلك الفئة من الترجمات الأدبية التي يعدها علماء الأدب المقارن المعاصرون أمثال «روسو» و«بنشوا» و«شارل ديديان»، جزء لا يتجزأ من الأدب الذي يتلقاه، فإنه قد أثار حفيظة المستشرقين الذين اتهموا كاتبه (عن حق!) بعلم الأسماء. لذلك فقد تولى صدور ترجمة جريئة «أمنية» لبعض الحكايات، إلى أن جاء «روني غروم» فأصدر ترجمة جديدة في عام ١٩٦٧، أشار إليها أندريه ميكيل ضمن مراجعته. وقد استغلت هذه الترجمة طليعة الحال من الترجمات والمطالع السالفة، لكنها لا يمكن أن تنصاع في «الأسماء» ترجمة «كازمرسكي» مثلاً، أو «ج. رات»، الذي ترجم بدقة وإتقان حكاية «أنس الوجود والورد في الأكماء»، كما أنها - من الناحية الجمالية والأدبية الصرفة - لا تقارن بترجمة ماردوس «الرمزية»، ولا بترجمة جالان «الكلاسيكية». لذا فقد ظلت هاتان الترجمتان هما المرجع الأساسي لتقاع القرن العشرين، الذين اهتموا بحكايات الروعة والخيال، أمثال «تودوروف»، و«كلود برينون»، و«بروب»، وغيرهم من يفرض أندريه ميكيل آراءهم في كتابه وعن يدخلون بشكل أو بآخر - ضمن ما ضمنه من البداية - المنظومة المنهجية «لهذا الكتاب». وفي الواقع فقد ذكر أندريه ميكيل في أكثر من موضع تصنيف بروب لأنواع الحكايات الشعبية وبخاصة حكايات الفانتازيا أو الروعة وبواعثها، وتطورها، والموضوعات الأولية التي تتكرر فيها، رغم بعد الشقة بين البلاد التي شاهدت ميلادها وقد خص بالذكر كتابين، هما: «تحولات حكايات الفانتازيا»، و«مورفولوجيا الحكاية»، كما رجع أيضاً إلى الدراسات والبحوث التي نشرها البروفيسور كلود برينون، وهو من أشد المتحمسين لألف ليلة وليلة، ويقوم على نحو منتظم بعقد ندوات وحلقات بحث في الكوليج دو فرانس، وفي المدرسة العليا للعلوم الاجتماعية بباريس، للكشف عن الخصائص المشتركة لروايات الشعبية والأساطير. ولكن كتاب أندريه ميكيل لا يعد بأي حال من الأحوال مجرد تطبيق للنظريات المعاصرة، فكم من آراء مبدئية دأبت وتأكيدت عبر السنين، ودخلت ضمن الثقافة العامة، أو التكوين الأكاديمي، أو التشكيل الأساسي لكل ناقد، حتى أصبح من الصعب على المرء نفسه أن يجحد متى عرف هذه الأفكار ومن أين جادته، والعالم هو من يعرف كيف يختار من الجليلد ما يثرى التراث، ويفكر أن التجديد لا يعني «نبد» القديم نهائياً. وهذا ينطبق مثلاً على المفهوم «الأصل» للإبداع ورسالة الشعر؛ فما أجل أن نسمع رولان بارت مثلاً يتكلم عن فن السرد الذي وُلد في العالم مع ظهور الإنسان على سطح الأرض، وأن يشير صراحة إلى أرسطو في وقت يتشدد فيه كثيرون بالثورة على القواعد الأرسطية. وما أسعدنا ونحن نرى التفاد - في محاولة منهم للتوصل إلى «أصل» الأنواع الأدبية، ففصلنا عن الأشكال القصصية - بركزون على أهمية «الحديث» ويعودونه أساساً لكل نتاج فكري، ثم تذكر فجأة أن المولى علي في مطلع هذا القرن قد سقى كتابه الجميل المتنوع الأساليب - حديث عيسى بن هشام، دون أن يكون له سابق معرفة برون بارت أو تشومسكي أو غيرهما. أقول ذلك لأن دراسة أندريه ميكيل لبعض الحكايات قد أبرزت جوانب «جديدة» بالمقارنة بدراسات سابقة عن اللبالي، مثل وجود «عدة أصوات» في النص، أو استخدام الحديث المباشر وغير المباشر. وهذه الجوانب مثقلة في القصص منذ الأزل، ولكنها اتخذت

وليسمحا لن الفراء أن تسترسل بعض الشيء في الحديث عن هذه الترجمة، التي أدت إلى معركة أدبية تاريخية، تطلعت حدود فرنسا، وتردد صداها في إنجلترا وألمانيا وإيطاليا وأستراليا وكانت نقطة تحول في تاريخ الاستشراق، بل في تاريخ الأدب «العالم» فقد كان ماردوس كثير الأسفار، تنقل بين أرجاء الشرقين الأدنى والأقصى، واستمع إلى الرواة هنا وهناك، إذ يطوِّرون الحكايات حسب أهوائهم ويميلون إلى التمسك بالكرام، ويعتمدون على الإطناب أو الاختصار حسب مقتضى الحال، يطعمونها بالأشعار تارة، والفكاهات والتواثر تارة أخرى. وقد تشبَّع ماردوس بهذا «التشكيك» فأصدر في نفسه أمراً، وهو أن يقوم بالنسبة للجمهور الفرنسي بدوره «الشاعر» الشعبي، فيجد قرائه في «لباليه» ما يغفو نفوسهم إليه. وفي تلك الأونة التي امتدت من هزيمة ١٨٧٠ وما تبعها من أزمة سياسية واقتصادية حتى قضية الجنرال ديفيس (١٨٩٨)، التي هزت فرنسا وأدت إلى انقسامات على كل المستويات، بما في ذلك الأساطير الثقافية، كان الجمهور يبتون إلى البساطة والتمسك ببيئة مسحة، كما كان جمهور الفراء يتوق بجماع روحه إلى العالم البدائي المفقود، الذي تصدر أن الشرق - رغم بؤسه وتورفه - ما زال امتداداً له. وانطلاقاً من هذا المنظور جاءت ترجمة ماردوس حصيلة للروايات الشعبية المتداولة في ذلك الحين، النابعة من الشرق والغرب الأسطوري، القديم والحديث. وقد ضمن المترجم لباليه رؤيته الشخصية، وتفسير أمثاله من الأدباء المشيعين لوحدة التراث الإنساني، وأبرز ما تحويه من رموز وتلميحات أسطورية، وما تحفي من جذور فرعونية وبيروتية وهندية وبابلية وأشورية، ويربط بين بعض التفاصيل «الحالية» ومنبهاها الدفين في الصفح الأولى، صفح إبراهيم وموسى؛ بل إنه لم يغب عن بحثه مثلا الصلة البعيدة أو القريبة بين السندباد وعوليس؛ وهي في النقاط التي يتناولها أندريه ميكيل في الكتاب موضع الدراسة. ومن الجدير بالذكر أيضاً أن ماردوس غير ترتيب الحكايات واللبالي، وأضاف تفصيلات جمعها من عدة عتطولات أو من حكايات شرقية أخرى، بل من بعض التعليقات الشخصية التي جاءت بها بنات أفكاره؛ كما أنه جعل عامل بني مسافن يخرج من حصه الطين الذي نلاحظه في الكتاب العربي، ويدخل في حوار مباشر مع زوجته، ويدلى برأيه في الحكايات على نحو أضفى على حديث شهر زاد صبغة «هدفية» ترمي إلى شفاء شهريار الجبار من حقه على حواء. ثم جاء بعد ذلك التفاد عن لا يقرؤن العربية فاعتمدوا اعتماداً كلياً على هذه «الترجمة»، وإضافات ماردوس التي فتحت أملهم أفاقاً جديدة، وخروجها منها بدراسات شاققة، من بينها كتاب «لا هي - هوبليك» عن «شهر زاد والنضال من أجل تحرير المرأة» (١٩٢٧)؛ وهو - كما يتضح من عنوانه - غصص لإحدى القضايا الإنسانية والاجتماعية المهمة، التي يعود إليها أندريه ميكيل في أكثر من حكاية من تلك الحكايات السبع التي اختارها كتابه، وهناك قضايا أخرى كثيرة، فجرتها هذه الترجمة الطرفية، التي انخرطت في النسق الأدبي المعصرها، فتصحرلت بدورها إلى مصدر وحى وإلهام لأمثال «جان كوتكو»، و«هنري دوروين»، ودفعت أندريه جيد - الذي كتب عنها عدة دراسات - لأن يضعها في صف الإبلانية والأدوية، وذلك حين حصر أهميات الكتب العالمية في ثلاثة: «الكتاب المقدس» وأشعار هوميروس؛ «ألف ليلة وليلة» وإذا كان

والناظرة التي تتم بين تودد العلماء المتخصصين في كل علم وفن تستهدف « تلقين درس » للجمهور في صورة سؤال وجواب ، وهي طريقة تربوية لها ما يضافها من أدب أخرى كثيرة غير أن ميكيل يربط بين ردود الجارية والمعارف المتاحة « للشروعة » وموقف المجتمع من آراء المعتزلة ، ومن يمثل الفلسفة اليونانية ، وتصرفات الشيعة والسنة . والفنات تبدأ بالحديث عن الفضل الموهوب ، والفضل المكسب ، وتدلّ من ذلك إلى قضية الوعد والوعد ، والجسر والاختيار ، وتحذّر من الحركة الانفصالية التي قد ترتب على ماورات الشيعة ، وتدعو إلى تماسك الأمة حرصاً على استتباب الأمن والاستقرار والأزدهار للعرد والمجتمع على السواء . إلى جانب توضيح مضمون هذه المعرفة في ضوء المراجع التي ذكرناها في البداية عن المجتمع الإسلامي وتاريخه وحضارته ، يحرص ميكيل على أن يوفّي للمحور الثالث حقه ، وأعطى بذلك تبيان الوسائل الفنية التي يستعملها الراوي لتوصيل هذه الثقافة الموسوعية إلى الجمهور ، دون أن يتسرب الملل إلى النفوس ؛ وهذا في حد ذاته ضرب من البلاغة . فإلى جانب الوسائل اللغوية - الأسلوبية مثل الشعر والسجع والألقاف ، هناك الأسئلة المخرجة في بعض الحالات ، وتضييق الخناق على الجارية التي قد تجد نفسها مضطرة للخروج على حدود الاحتشام كي لا تنهم بالجهل . ويتصور ميكيل أن الحكاية ذات طابع درامي ، وأنها تنقسم إلى أربعة مشاهد ، تشير حسب التكنيك المسرحي الذي يبدأ « بأزمة » الامتحان أمام كبار العلماء ، ثم بتصاعد التوتر حتى يصل إلى الذروة ، حين يحاول أحد الفقهاء الإيقاع بالجارية في أسئلة تتعلق بالزناج ، فالنبي قد يؤدي الرد عليها إلى اتهامها بالزناقة ، وأخرى يكون فيها الرد الصريح تنديداً بمسك الخليفة (مثل معاقرة الحفر) ، ولكن الفتاة تتصرف بلباقة وذكاء خارق ، وحينذاك تأخذ الأزمة في الانفراج ، وتقلّ حدة التوتر تدريجياً حتى تصل المسرحية إلى الحل النهائي أو الخاتمة السعيدة ، حيث تصبّح الفتاة - باتصافها على العلماء - سيدة الموقف ، وتسخر من الأئمة والفقهاء الذين ترجمهم من تبايعهم بعد هزيمتهم ، تخادياً في النكالية بهم وهكذا ينتقل التراب من الجدل إلى المزعل في سهولة وسر ، كي يلقى بعض الظلال على غرضه الخفي ، أما تودد فتترك التحدي جانباً ، وتأنق في العزف والغناء وإنشاد أعذب الألحان ، ويتحول المجلس من قاعة امتحان إلى جيو للمسامرة واسمحوا لي أن أقول بدافع من التصور الدرامي هذا :

« العرض » السحر الذي يدور في حضرة الرشيد هارون ، إنه عندما يسدل الستار ، تتحول تودد من جارية « جميلة » تتبع سيدها ، إلى « سيدة » مشهود بعلمها ؛ فالمرقة ردها قد رفعتا من وضع الإمام إلى مرتبة الأحرار ، وبفضلها صارت الجارية سيدة عالية القدر ، كما صار رفيقها وبفضلها أيضاً - صاحب حظوة في القصر . ويختتم ميكيل هذه الدراسة مشيداً بالرد الذي لعبته المرأة دائماً في المحافظة على المعرفة وتلقينها ، أي في تاصيل التراث والقيم عبر الأجيال ، خصوصاً حين تعرّضت البلاد العربية لضباع هورتها الثقافية في إنشاء وقورها تحت سيطرة الاستعمار . ويستشهد الكاتب في النهاية بقول جاك بيرك الذي رأى في المرأة السلطة - بعد مرور تسعة قرون على تأليف قصة تودد : « الشعلة الساهرة في ليل الاستعمار المدمر » . قلت منذ قليل إن ميكيل في اختياره للحكايات يعتمد على الثوابت

أهمية « أدبية » جديدة بعد ما حدث من تطور يستهدف استئطاف المدلول الأدم من الأساليب اللغوية ، وتحتلّ الفصل بين الشكل والمضمون حقيقة الأمر أن أنثريه ميكيل قد جمع في منظومته المنهجية بين الموروث والجديد لكي يصل إلى هدف واحد رئيسي ، وهو القيام بدراسة « استنباطية » وهذا المفهوم - أي القراءة الداخلية للنص - ليست شيئاً جديداً على النقد الفرنسي ، الذي يخضع « الخرفية » ويقدس « التعمق » ولكن هذا الكاتب قد اختار من الأدوات الخديعة المتاحة ما يتشعب مع النص المدروس ، لكي يحقق الهدف « التقليدي » المتأصل في الثقافة الفرنسية ، ألا وهو التعمق . ومن هنا كان اعتماده على المراجع الكثيرة المتنوعة ، والترجمات الأدبية « التفسيرية » والمأتملة ، التي أثّرت إليها أنفاً ، بقدر اعتماده على النظريات الأدبية والنقدية المعاصرة .

يتناول أنثريه ميكيل في كتابه سبع حكايات هي : حكاية الجارية تودد ؛ وحكاية على الزئبق المصري وبعض الشطار ؛ وقصة السندباد البحري ؛ وحكاية عيد الله البري وعيد الله البحري ؛ وحكاية أبو محمد الكسلان ؛ وحكاية السبي وجواربه السنة ؛ وأخيراً حكاية نور الدين مع شمس الدين أحم . ومن الجدير بالذكر أن الكاتب لم يوضح عن سبب تفضيله هذه النصوص دون سواها ، وإذ كان من الممكن التشكيك بدوافع هذا الاختيار ؛ فهذه الحكايات - على تنوعها - نجح يرب بعض الثوابت والتفكيرات ، وتخفي تحت الستار السري الصالحات المعنوية السجلا فضائياً ، كان لا يستلحق فهمه على اللبيب في ذلك الحين . ويمكن أن « يقرأه » اليوم العالم بخصائص المجتمع الإسلامي وأسس في عهد ما قبل الاستعمار . وأنثريه ميكيل في « قراءته » الواعية يحاول أن يستشف المكون داخل هذه النصوص التي يتصور الحضر أنها وضعت لمجرد التسلية وقضاء « الليل » في السمر المستحب ، في حين أنها ترمي إلى أهداف لا تخفي على السامع ، ويدركها من « بالإشارة بفهم ! » بل إنها تشير قضايها جوية ، تمس كيان المجتمع ، وتتناول موضوعات شائكة ، مثل شرعية الحكم ، ونظام الخلافة ، وتوزيع الثروات ، والطبعية الجامعة ، وهذا ما يدفع الكاتب إلى تنبيهنا إلى ذلك في العنوان الثانوي للكتاب « ليست هناك حكايات بريئة »

ولنأخذ مثلاً عن ذلك حكاية الجارية تودد ، تلك الحكاية العلامة التي ذهب بها سيدها لييهما للخليفة . لقد حدثت هذه الفتاة لنفسها ثمة عايباً (فسيدها كان يجهل قيمتها !) ، فقرر الخليفة عقد امتحان لها . وانتصرت تودد على جميع العلماء المتخصصين في علوم الدنيا والدين ، ودفع الخليفة ثمنها ، لكنه ردّها إلى سيدها الذي أعفها وتزوجها . وأصبح بفضلها من المقرّبين إلى أمير المؤمنين . ويحدد أنثريه ميكيل منذ البداية الخطأ العامة لتلك الحكاية حسب تعريف « بروب » ، ولكن ميكيل لا يأخذ كلام « بروب » على عواهنه ، ولا يحاول - كما يفعل بعض الدارسين للأصف - أن يتخضع للنص العربي لهذه النظرية أو تلك ، بل يحرص منذ البداية على تنبيهنا إلى أن كلام « بروب » لا ينطبق حرفياً على الحكاية العربية التي تستهدف عرض « المعرفة » ، وأنها ترتكز على محورين : « مضمون » هذه المعرفة ؛ وكيفية « تلقينها » وتلاحظ أن ميكيل يترك بروب بعد ذلك جانباً ، ولكن لكي يموّد إليه بعد ذلك حسب مقتضيات النص .

يلحق بالركب ، لو - بالأحرى - بمركب السنباد ، ويصاحبه في رحلاته السبع ، ويقوم بتحليل طرف تلك الشخصية الغثة ، التي جابت من الأحوال ما شئب له رؤوس المشايب . لقد انتهى بها اللطاف إلى بقاء على الحد الفاصل بين المعلوم والمجهول ، وتوغلّت في أرواح النضاب إليها مفقود العائد منها مولود . هذا السنباد يختلف عن البشر كافة ، وهو في غدوة ورواحه مجرّم « قدر » يظن ، ونجم واعي ينقذ من للهلاك التي تبغى رفاقه . وهذا السنباد يحكي قصته بعدة أصوات ، وهو في علاقات بالأحداث دائماً يبدأ في تفاعل ، وتارة يطرحها فهو « فاعل » ، وتارة تخضع لجبروتها فهو « متعل » ، وتارة يوجهها فتلين وتجدو عليه بالملطوب فيفسر غثخل في الآن نفسه « الفاعل والمتعل » ، ويرى أندريه ميكيل أن « رحلة » السنباد محدودة الرقعة ؛ فالحسنة التي يقطعها لا تختلف في مرة عن أخرى ، ولكنه في كل مرة يزداد توفلاً في الأملق . ويتناقل الكاتب في دراسته لهذه القصة آراء ثودوروف ، وجولدمان ، وليفني شتراوس ، وغيرهم . ويخلص الكاتب من مقارنته إلى أن السنباد ومغامراته وحيدته تجعل منه شخصية فريدة في نوعها ، وأن هذا « البحري » لم يكن « البحر » غايته الأولى ؛ فقد جاب الزبر ، وغاص في الكهوف ، وحلن في الفضاء على أجنحة « الخ » ، واقتلع نفسه أكثر من مرة من بين أنياب الموت . إنه إنسان وأسطورة ؛ « واجبه » الموت ، ورأى ما لم تشهده عين ، واطلع على الحقي من الأسرار ؛ فهو أشبه ما يكون بالجزيرة التي هي شيء وسط بين اليابس والماء . وعندما يعود السنباد إلى عله الأول لا يجد في الديار من تسعد لقيه سوى سنباد آخر ، هو السنباد الجمال ، « سبيه » ومضاهيه ، الذي يفضي إليه بذات نفسه ؛ فليست هناك أسرار يخفيها سنباد عن سنباد . إنها وجهان لشخص واحد أو شخصية جمة يربطها الكس والوطن ، وتفصل بينهما تجربة « الغربة » التي جندها مألدة في كل خاطرة من خواطر السنباد .

ويعود أندريه ميكيل مرة أخرى إلى تشابه الأساء ، أو الأساء المرتبطة بعالم البحار في « حكاية عبد الله البري وعبد الله البحري » وهو في هذه المرة يتبع منهاجاً مختلفاً عن المناهج التي استعرضناها حتى الآن . وهذه القصة تنقسم في نظره إلى جزئين بينهما « صلة » ترفيحية ، وكل جزء يتضمن عدة « حلقات » . وأبطال هذه القصة هم : عبد الله الصياد ، وعبد الله الحجاز ، وعبد الله البحري ، وعبد الله السلطان ، وعبد الله كلهم إخوان . وللي جانب دراسة ميكيل للبيئة البحرية ، والبيئة البرية « المصرية » ، ومحاوله تخليد « تاريخ » القصة على أساس الروايع الاجتماعية والاقتصادي ، بل النفسي كذلك (التسليم للأقدار ، والرضا بما قسم الله) نراه في أكثر من مرة يهوض في النص وراء ما نسحق في النقد « الكلمة - المفتاح » أو « للكلمة - الموضوع » . وعلى سبيل المثال يمانع الكاتب كلمة « الحساب » ليتقل من مفهوم « الحساب » بالأرقام إلى مفهوم الحساب يوم الدين ؛ فنقلنا مفهوم الصياد من البحر خال الرافض ، عبطه الحجاز ما يلزمه من الحيز ، ويقرضه بعض المال ، ويعفي من رد الدين إلى أن يتحسن الأحوال . وهو بهذا العمل « يحسن » إلى الصياد ، ولكنه أيضاً يبتني مرضية الله ؛ فهذا « الإنسان » مستجيب له « يوم الحساب » . ويتناول ميكيل أيضاً مفهوم « الأمانة » (أو الوديعة) ويربط بينه وبين الإيمان ؛ فبعد مداققة طويلة يصطبغ عبد الله

والمخترعات ؛ فهناك تضامياً مشتركة ملحمة ، أو هي حسب التعبير الموسيقي « لازمة » تترده من حكاية إلى أخرى على الرغم من تنوع الموضوعات ، وأساليب تناولها ، وطرق تبليغ « الرسالة » . فلما عدنا إلى المثال الذي خربته - وهو قضية المرأة - وجدنا للمرة في الحكاية الثانية من الكتاب صورة مغفلة ، مع أن هذه الأخيرة مختلفة كل الاختلاف عن سابقتها ، من حيث البنية والموضوع والأبطال . فهي تحكي لنا كيف أن شطرا مصر : على الزئبق ، وأحد الدف ، وحسن شومان ، حين ضاقت بهم الحال ، هجروا الأوطان ، وتزحوا إلى بغداد ، حيث صاروا حملة الأمن في البلاد ، وأصحاب الكلمة والميلان في عاصمة الخلافة ؛ ولكن المرأة الذكية تصدق لهم في حومة الشطرة والمكر والمهارة ، وتنتج دليلاً « المحتالة » ، بمعاونة ابنتها زينب « النصابة » ، في انتزاع منصب رسمي لا يقل أهمية من مناصب الرجال ، إذ تصبح المسؤولة عن الحمام الزاجل واسمحوا لي أن استخدم التعبير الحديث فنقول إنها - بمعنى أصح - تصبح للمسؤولة الرسمية عن « الحقيبة الدبلوماسية » والمراسلات الخارجية للتيابعة بين ولاء الأقاليم وعاهل الإمبراطورية ، وبين أمير المؤمنين وحلفائه الأوربيين . وتنتج دليلاً في مهمتها ، وتثبت للجميع - وعلى رؤوس الأشهاد - أنها ليست أقل كفاءة من المرحوم زوجها ، الذي كان يشغل المنصب نفسه قبلها ، كما تهر زينب بجمعها وذكاتها والأعيان كبير الشطار . وبعد فترة من التناقص والتطامن بين معسكر الرجال ومعسكر النساء ، يتم التصالح والوثام ، بفضل عقد قران ست الحسن والجمال على زين الرجال . ومن خلال هذه القصة يتعرض ميكيل إلى قضايا أخرى مثل اعتماد الحكام على الشطرة « التاتيين » ، والروابط القوية القائمة على الرعاية والولاء بين « المعلم » والصبيان ؛ والحالة الاقتصادية للحرفيين ؛ ونظرة الحضري إلى البدوي ؛ والكفاءة المرموقة التي يحظى بها « التجار » الفني ، وذلك قبل أن يتناول موضوع « التجارة » في حكايات أخرى لاحقة ، بوصفها مصدراً للثراء و « المعرفة » خصوصاً حين يركب التجار الأحوال عبر البحار .

ويعود ميكيل إلى قضية المرأة مرة ثالثة في « حكاية اليمن وجواربه الستة » ؛ وفيها ننقل من وضع المرأة في البنية الاجتماعية إلى وضعها « المطلق » بعصفها « إنساناً » . إن هؤلاء الجواربه ذوات « الأكران » المختلفة (البضاه ، والسودا ، والصفراف ، والسمراء) ، والبنية المختلفة (الحزيلة والبدنية) ، يحاول كل منهن أن تمتدح نفسها ، وتبرز مزايها على غيرها لدى الحكام « الحكم » يوق بينهن في النهاية ؛ فهناك صفات مشتركة بينهن ، على الرغم من اختلاف الألوان (أي الأجناس !) . وأيضاً فإن الاختلاف والتنوع لا يعني هبوط المستوى أو التزوق . والمشكلة هنا - حسب رأي ميكيل - لا تنحصر ، كما يتصور البعض ، في مقاييس الجمال ، أو للمقارنة بين المرأة الحرة والإماء ، وإنما هي قضية إنسانية في المقام الأول . إن الراوي يتناول من خلال المرأة - قضية المساواة بين الأجناس - والإسلام كما تعرف لا يقر بفضل لعري على عجمي « إلا بالتقوى » .

هذا من المرأة وما أكثر الحكايات التي أفاضت في دراسة وضعها ، لكن شهر زاد المرأة على إخراج ملكيها من كهوف الجبل إلى منافع النور تجوب معه البلاد والمحيطات ، فيفتكل بصحبتيها بين عالم الواقع والخيال ، في بحث دأب عن التمتة والمعرفة - وما هو ذا أندريه ميكيل

الوحي يغيب دانيأ دراسة « التاريخ » إلى تاريخ الحياة ؛ وحيلة الفرد والمجتمع تتعاملان وتضللان . أشرف إلى ذلك أن « ألف ليلة وليلة » لا تندرج تحت نوع أدبي محدد ؛ وهذا ما سمح لأندريه ميكيل أن يجدثا مرة عن طريقة بناء القصة ، ومرة أخرى عن عمل « درامي » مقسم إلى مشاهد ، ومرة ثالثة عن حديث « الأنا » و « الغائب » ؛ والأسلوب المباشر وغير المباشر . وهو إذ يتعرض للغة والأسلوب يتحاشى الانزلاق إلى السيمبوتيقا ، ما دام النص « لا يتجاوب » مع مثل هذه التحليلات . وأندريه ميكيل يقوم بدراسة شمولية لا تفصل فصلا تعسفيا بين الشكل والمضمون ، وتتقل بين المعاني الصريحة والمجازية للكلمات ، ولكن عينه لا تغادر النص ؛ فمنه تنبع المدلولات . وقد يقول قائل إن هذا هو منهج سوسير ورولان بارت . . . إلخ ، ولكن هذه القضية أقدم من ذلك ؛ فأول من فجّرها هو ستيبان مالاريم ، زعيم الرمزية والشعر « الحر » الذي احتضن ترجمة سالودروس ألف ليلة وليلة . لقد رحب مالاريم بذلك « الترجمة » اللغوية ، التي توحى فيها الألفاظ بكثير من المدلولات ، وتحاطب العين والأذن وغيرهما من الحواس . لقد أدرك ما لاريم أن الكلمات كانت قد تمحورت في قوالب سردية أقفدتها حيويتها ، كما لو كان البلي قد أصابها من كثرة الاستعمال ، ثم جاء القرن العشرون فأعلن « موت » اللغة مع أزمة الإنسانية ، وثارت في المسرح على وجه الخصوص معركة « صلحية الجلالة الكلمة » وكان ذلك تأكيداً لبداً « التحرر » من الحرفية ، وإعطاء الأولوية للتفسير والاستبطان والكشف عن خفايا الفكر والنفس من خلال تعمد المعاني التي توحى بها الكلمات في ثنائياتها وتلازمها داخل الأنساق .

إن أسلوب أندريه ميكيل لون من « الحضر الغائس » ، وهو في « قراءته » وكتابه قد أخذ بأفضل ما في النقد المعاصر ، وحين أهدى كتابه إلى رولان بارت كان يعلم بلا شك أنها يتفان في نظريتها إلى النص بوصفه كائناً « حياً » ، قادراً على الحوار مع القارئ الناقد .

وهذا النص يظل في حالة سكوت حتى يلتقي فيه الكاتب البدع بالقارئ الحساس المدرك ، وعندئذ تدب الحيوية في النص فتولد منه الصور والمعاني والأفكار التي تقودنا إلى ما يسميه بارت : « متعة النص » . . . و « المتعة » بهذا المعنى هي أفضل ما نصف به كتاب أندريه ميكيل الذي أعطانا بنفسه هذا « المفتاح » حين قال في ترنيته التمهيدية عن ألف ليلة وليلة أنها « متعة خالصة لا تشوبها شائبة » . . .

البحري عبد الله البري إلى أغوار البحر كي يسلم إليه « أمانة » يوصلها إلى قبر الرسول عليه الصلاة والسلام ، وفي أثناء عودتها إلى البر يعبر عبد الله البري عن دهشته لأنه يرى « فرحاً » أقيم بمناسبة وفاة أحد الأهل ، ويندش « البحري » عندما يعلم أن أهل البر يشيعون موتاهم بالمعويل والبكاء ، إنهم إذن يردون إلى الله « الأمانة » عن رضى وطيب خاطر . ومعنى هذا أنهم - في نظره - ليسوا « مؤمنين » ولا يمكن لأحد أن « يأتمنهم » على أمانة . وعندما يصل عبد الله البحري إلى هذا الاستنتاج يقرر قطع علاقته بصديقه الذي يعود بعد ذلك إلى الشاطئ . ولكنه عينا يتأديه ، إذ يضح نداءً في الفراغ .

هذه مجرد أمثلة نسوقها لإعطاء فكرة عن الكتاب ، ولكنها لا يمكن أن تغني عن قراءته بأي حال من الأحوال . ويتضح من هذا العرض أن ميكيل اعتمد اعتماداً تاماً على النص ، وفشّر بعضه جزءاً لا يتجزأ من المضمون الاجتماعي والثقافي للعصر ، واختار في « حرية » المنهج (أو المناهج) التي تتشعب في كل مرة مع طبيعة النص الذي يدرسه .

وهذه « الحرية » هي سمة الأدب والنقد في القرن العشرين ، ولكنها « حرية » التفسّع والتعطّل ، النابتة من المنطق ، وليست فوضى التخبط النابتة من عدم المعرفة . لقد كان النقد فيما مضى يعتمد على دراسة العمل الأدبي ، انطلاقاً من سيرة الكاتب ووفقاً لقواعد المدرسة الأدبية التي يتبعها . ولكن الأمر لم يعد على هذا النحو في القرن العشرين خصوصاً بعد أن فوّضت الحروب العالمية كل شيء ، فكتاب « اللا مسرح » و « اللا رواية » تملأوا الإلهام كي لا يفرضوا على القارئ رأياً معيناً دون سواه ، ولكن يعطوه هو أيضاً « حرية » الاختيار بين الاحتمالات المختلفة التي يوحى بها النص . كما أنهم لم يكونوا « مدارس أدبية » بمعنى الكلمة ، يمكن على أساسها تصنيفهم وتحديد قيمة أعمالهم . أشرف إلى ذلك أن الظروف الاجتماعية ، والمآسي الجماعية ، أخفقت « الفرد » شخصيته الذاتية المتميزة إلى حد كبير ، على نحو دفع النقاد إلى تفسير الأعمال في ضوء التجارب « المشتركة » التي يعيشها الأفراد . وهذا لا يعني أن نستبعد نهائياً معرفة الفرد ، ولكن المسألة مسألة أولويات ، وضرورة تمسّ التقدم مع اتجاهات الإبداع . فإذا كان أندريه ميكيل قد تحا هذا المنحى في دراسته للحكايات ، فذلك لأن المفهوم الجديد يتشعب مع طبيعة « الأدب الشعبي » الذي لم يكن « فرد » بل أجيال ، فمؤلفه هو « المجتمع » ، ومن ثم فلا بد من تفسيره على هذا الأسس . والنقد

التحليل البنائي للقصيدة الجاهلية (دراسة تطبيقية)

عرض : حسن البنا

عرض لرسالة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث حسن البنا مصطفى عز الدين إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب ، جامعة عين شمس ، وموضوعها :

« التحليل البنائي للقصيدة الجاهلية : دراسة تطبيقية » . وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل ، واشترك في المناقشة الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة والأستاذ الدكتور صلاح فضل .

الجليل ، التي ركز عليها الباحث في هذه الرسالة .

سمى الباحث في المدخل النظري : لبنة إلى صياغة إشكالية خاصة بالقصيدة الجاهلية . وكان الأساس النظري الذي اعتمد عليه في هذا الصدد ينتمى بالبحث عن « تعريف » للقصيدة على الإطلاق ، وللقصيدة الجاهلية على وجه الخصوص . أما الفرضية التي طرحها الباحث فتقول : « إن القصيدة الجاهلية تجسد مثالا حقيق للدلالة على أن المجتمع الذي أنتجها كان يمر بمرحلة انتقال جوهرية مما يسمى بالمرحلة الشفعية إلى ما يسمى بالمرحلة « الكتابية » . إن القصيدة الجاهلية في ظل هذه الفرضية تمثل بنية عميقة للمجتمع المصري قبل الإسلام وإذا صح ما ذهب إليه بعض الباحثين المعاصرين من أن المجتمع المصري ما يزال « بغير » من المرحلة الشفعية إلى المرحلة الكتابية فإن هذا يعني أننا لم نزل نعيش في « مرحلة القصيدة الجاهلية » . ولعل هذا « البصر » هو ما يكسب حياة المجتمع العربي المتغيرة سمة الدوامية الناتجة عن الوعي بالوجود المتأرجح بين الماضي والحاضر ، والبحث عن طريق يصل بين الأصالة والمعاصرة . إن أهمية البحث الحالي تكمن في أنه يلمس هذه القضية في بدايتها ، ويحاول أن يلم بطرفها الآخر الذي يمثل في القصيدة المعاصرة « الكتابية » ، والشكليات العقلية الكثيرة حولها في العالم الغربي بصفة خاصة .

وبسلاطه الباحث في مدخله النظري

يتناول هذا البحث القصيدة الجاهلية في ضوء المنهج البنائي . وقد أثبت هذا المنهج - على نحو ما يذهب للدكتور عز الدين إسماعيل - كفايته في الكشف عن المكونات الجوهرية للنص الأدبي ، والنسق أو النظم التي تحكم تكوينه وتضبط مكوناته . وبسكدر الدكتور عز الدين إسماعيل إلى القول بأن « استخدام هذا المنهج في تحليل بنية القصيدة الجاهلية ، والكشف عن قوانينها الباطنية والشكلية على السواء ، يهيئ إلى عبرتنا السابقة بهذه القصيدة رؤية جديدة أكثر عمقا وأدق فهما » . وعلى الرغم من أن البحث الحالي يتناول في تعامله مع القصيدة الجاهلية من وهي تامة جهاين المفردتين المحاصرتين باللفظ البنائي ، وتصلين أولى باقتضاها ، فإن الباحث كان حرصا منذ البداية على عدم التسليم المطلق بمفاهيم المنهج البنائي ، وذلك حتى لا يقع في أسر المنهج الواحد عند تناوله لموضوع واحد . إن هذا الحرص قد دفع الباحث إلى أن يقدم جملا مع المنهج ، وهو جدول كرواني للموضوع (أي القصيدة الجاهلية) ؛ بمعنى أن الجدول مع المنهج انمكس على التسلسل مع الموضوع . وكانت نتيجة هذا الانمكس أن أصبحت القصيدة الجاهلية في هذا البحث « قصيدة » متحركة ، وليست « ثابتة » . ولكن هذه النتيجة تحتاج إلى شيء من التوضيح . وسوف نتناول في هذا العرض تلمس بعض جوانبها ، سواء على مستوى مناخ دراسة القصيدة الجاهلية قديما وحديثا ، أو على مستوى قصيدة الأطفال في الشعر

(ص ١ - ١٩) أن جل المناهج والاتجاهات النقدية المعاصرة قد توقفت توقفا طويلا عند اكتشاف أزمنة « السوي » الكتابي ، في الأدب المعاصر . وكان هذا الاكتشاف أمرا طبيعيا بحكم انطلاق معظم هذه المناهج النقدية - ومنها البنوية - من عقلية ثقافية واحدة ، هي عقلية كتابية . وكان على الباحث الذي يتصدى للقصيدة الجاهلية أن يضع نصب عينيه أن هذه القصيدة قد تأصلت على تقليد شمرى شفاهي ، أوضح صوره استخدام صيغ وتيمات Themes بشكل متواتر وصدمة الباحث في مدخل الدراسة . ومن ثم فقد وجد أن النظرية الشفعية لا يورده قد تساعده في الكشف عن الناطق « الشفعية » الخاصة بالقصيدة الجاهلية . وقد تكرر استخدام هذه النظرية في الوصول إلى تأكيد « وجود » القصيدة الجاهلية بوصفها نمتا « متحركا » على الرغم من ثبات صيغها وتيمات . إن لم يكن يسبب وجود هذه الصيغ والتيمات نفسها . لقد أتى تأكيد « وجود » القصيدة بهذا المعنى إلى رفض النظريات التقليدية التي كانت تسمى جياصدا إلى الكشف عن نص « أصل » للقصيدة الجاهلية ، أو نص « مزيف » أو « متحل » على يد الرواة المتأخرين . إن المصادر التي أنتجتها تقنية الكتابة اللوحية الإنسان حولتنا إلى أنس قدر ملامح غفلة في الفكر والتأثير داخل ثقافتنا ؛ وهي ملامح ليست لصيقة لصنوعا مباشرا بأصل الوجود الإنساني في حد ذاته . إن النظرية الشفعية لا يورده لورده تحصى - في أسسها المعرفي - على تين الجدول الفعالي بين « الكتابة » بوصفها قوة تمديد بناء الوعي ، و « الشفعية » - من حيث هي وضع تقييد للكتابة ثقافيا ونفسيا . إن الفرضية الأساسية في هذا البحث تنبئ على الجدول من حيث هو قوة كائنة في قصيدة الأطفال في الشعر الجاهلي على وجه الخصوص . وقد مهد الباحث لهذا الجدول برسم إطاره التقدي والتاريخي في المدخل النظري وخواتمه .

ويعد أن حدد الباحث ملامح هذا الإطار انقل في الفصل الأول « وصف القصيدة » (ص ٢٠ - ٩٤) إلى أن تناول ثلاث نقاط هي : إشكالية وصف القصيدة في البحث البنائي ، والتدريج المعاصر ، (ص ٢٠ - ٣٥) ؛ و « الوصف البنائي للقصيدة الجاهلية في النقد القديم والمعاصر » (ص ٣٦ - ٥٤) ؛ و « الأبعاد البنائية لقصيدة الأطفال في الشعر الجاهلي » (ص ٣٧ - ٦٨) .

أشار الباحث في القطعة الأولى إلى أن عدم اتفاق النقاد - منذ أرسطو - على تعريف لمطلق القصيدة قد انتمكس على محاولات النقاد أنفسهم لوصف القصيدة من حيث هي كل ، سواء نظري إليها في حد

ذاتها ؛ أي بوصفها موضوعا وقائما ببلاته ، أو في اتصالها بمقتضى الفاعل أو الشاهد . ولعلنا نبحث علاقة القصيدة بالأسطورة في النقد المعاصر من أهم ملامح محاولة اقتراب هذا النقد من طبيعة الشعر بوجه عام . ولكن التركيز على القصيدة المكتوبة ؛ في النقد المعاصر حد من النتائج التي كان يمكن أن يسفر عنها البحث في القصيدة بوصفها « كلمة » ؛ لحظة في حوار بالغ الطول . إن التفكير في العمل الأدبي والحديث عنه بوصفه لحظة في حوار يولد ويهاجم بإمكانه التاريخة ؛ المفتوحة ؛ أو غير المفيدة ، ووعيا بعدم شأنيته ؛ و شءه ؛ محدود . إنه يظهر بوصفه شيئا مثل كلمة سائر - موجود - من أجل - ذاته ، Pour-soi ، وبالحال و موجود في ذاته ، en-soi .

ويصل الباحث في نهاية عرضه لأزمة وصف القصيدة وعلاقته بالأسطورة في المنهج البنيائي ، إلى ملاحظة بعض الباحثين المعاصرين على التقدم العظيم الذي حققه ليحيى - شتراوس في تحليل الأساطير . لقد تم هذا التقدم على أساس من لمجامل الأسطورة التي يجب أن تسأل عن الجانب المقدس في الأسطورة . ويرى الملاحظ نفسه أن استخدام النموذج اللغوي هنا ، من جهة اتصاله بالمشكلات الدلالية عند سوسرير نفسه ، ذو صلة أساسية بالموضوع من هذه الجهة السلبية . « إن ليحيى - شتراوس لا يرى الأساطير في ضوء ما تعبر عنه ، بأكبر الأشكال جوهرية ؛ المقدس ؛ ولا هو يسمح بتفاعلها مع ما نستخدمه من أقرب الأشكال لصورتها ؛ » اللغة .

في الشققة الثانية من الفصل الأول ، يركز الباحث على العلاقة بين محاولة النقد المعاصر ، والمحدثين رؤية « الوحدة » في القصيدة الجاهلية ، وشكهم في وجود « هذه الوحدة » . ومرة أخرى كانت المناهج الفرعية ؛ والكتانية ؛ ومشتركة مستوية مباشرة عن النوازع في هذا « المراق » النقدي . وبما يمكن من أمر ، « فإن هذه محاولات معاصرة لوصف القصيدة الجاهلية ؛ وهي محاولات ملهمة تبتدى في كتابات باحثين مثل لعقفي عبد البديع وعصطفى ناصف وزعر الدين إسماعيل من ناحية ، ورباننا ياكوب وباروسلاف ستينكييتش وسوزان ستينكييتش من ناحية أخرى . إن هذه المحاولات - على اختلاف بعضها من بعض - تتعامل مع القصيدة الجاهلية بوصفها لحظة في حوار بالغ الطول ، « إنه يرى أن تطبيق هذه النظرية قد مرة بشكل حوي » . يأتي التعديل الذي نقرضه عقليتنا الكتابية على عقليه « شغافية » .

يشير الباحث في بداية هذه الشققة إلى أهم باحثين تناولوا القصيدة الجاهلية في ضوء النظرية الشغافية لباري ولورد ؛ وهما جيمس مترو وميشيل زختر . ويقترح مترو تعديلا في نظرية باري ولورد لتتضمن الشعر الجاهلي . « إنه يرى أن تطبيق هذه النظرية قد تم أساسا على قصائد طويلة نسبيا ، ذات شخصية سرية ، تحتوي على قصة أساسية وحكيمة تنظم

حوالا الموضوعات المختلفة الشاملة في تقليد ما . وهو يقصد هنا الملحمة ، حيث تكون طويلة إلى الحد الذي يصعب معه حفظها في الذاكرة . وفي المقابل ، فإن القصائد الجاهلية غنائية يمكن أن لا تسرد قصة . وهي قصيرة نسبيا بحيث يمكن أن تنميا الذاكرة ؛ ولذا فمن الطول أن نترضى أن المذاكرة يمكن أن تكون قد قامت بدور أكبر في نقلها ، ينفق ما حدث في الشعر الملحمي ؛ وهذا ما يمكن أن تشير إليه بشكل واضح وظيفة الراوي في القصائد العربية . ولهذا يرى مترو أنه من الضروري أن ندخل تعديلا على النظرية ؛ فهذا الملحم في الشعر الجاهلي يشير إلى ثبات نص أكبر بدرجة أبعد عما هو عليه في حالة الملحمة . وهذا الثبات يحدث أيضا ، طبقا لأراء لورد ، في حالة القصائد الملحمية المصرية ، عندما تكرر بشكل متزايد ، أو يمدد غنظها من قبل شاعر ملحمي . ولكن من الضروري تأكيد أن عملية التفكير هذه (أو الاستدعاء من الذاكرة) خطاها عملية غير واحة ، ولا تحدث إلا بعد الإنداء الشخصي لدى الناطق المعاصر المرحيل . ومن ثم ، فالأرجح أن الشغافية والذاكرة ، في حالة القصائد المصرية ، ليسا ثنائيتا تامة بشكل ثابته ، بل هما متصلتان من خلال عملية لا واحة ، حيث تصبح القصيدة - تدريجيا - ثابتة تلك الثبات النسبي والشغافية ؛ في مثل المؤلف (أو الراوي) .

أما فيما يخص بعض ظواهر إزاء تطبيق النظرية الشغافية على الشعر العربي ، فإنه يرى أن ثمة وجودا مهممة من الاختلاف بين أسلوب الشعر العربي الكلاسيكي والشعر الملحمي ينشأ عن تفرع في الحسيان ، حل الزم من أن مثل هذه الاختلافات ليست بالضرورة ذات أهمية قصوى ، بخاصة حينما يكون اهتمامنا منصبا على استخدام الصنيع ، فضلا عن ملاحظة العناصر السردية أو الروائية المميزة للشعر الشغافي ، التي تظهر في الشعر العربي المبكر . وهو يلاحظ أن هذه العناصر يتحدد وجودها في مقاطع يتكرر ورودها في داخل سياق أكبر من سياق القصيدة . ومنها يمكن من أمر ، « فإن زختر يرى أن الاختلافات النوعية بين الأسلوب الملحمي وأسلوب القصيدة العربية ينشأ عن اتئاع من تطبيق النظرية الشغافية على الشعر العربي المبكر ، مع ضرورة التأكيد من اتصال صفات الأسلوب « الملحمي » كما حددها رباننا ياكوب ، بتلك التي قررها آخرون ، لتتغير الشعر البطولي ؛ وهو شعر إحدى خصائصه الأساسية شغافته .

يبيى جزء نظري أكبر في هذه الرسالة ، وهو يمثل الشققة الأولى من الفصل الثالث « المقدمة الطليقة » (ص ٩٥ - ١٧١) . وهذه الشققة تحمل عنوان « مشكلة النسب في النقد القديم القديم والنقد المعاصر » (ص ٩٥ - ١٠٠) . ولعلنا نعلم خيرا إذا تناولنا هذه المشكلة هنا ، ثم نترجى ليفة البحث : الجزء الأخير من الفصل الأول ،

والجزئين الآخرين من الفصل الثاني ، والفصل الثالث بأجزائه الثلاثة ، وهي جميعا أجزاء تطبيقية .

يرصد الباحث وصفين متميزين للنسب في النظرية العربية القديمة : أحدهما نظري ، والآخر عملي . ويشكل في الوصف النظري كل من ابن سلام الحمصي ، وابن قتيبة ، وقدامة بن جعفر ، وحازم القرطاجني ، وابن رشد ، وأخيرا ابن خلدون . أما الوصف العملي للنسب ، فيبدو واضحا عند كل من الأملدئ والشريف المرتضى . والمشكلة الجوهرية في كلا الوصفين للنسب في النظرية العربية القديمة هي : إلى أي حد كان أولئك القاد على وهي بتقاليد القصيدة الجاهلية المختلفة ، والعلاقات الشبكية بينها ؟ أما فيما يخص الوصف النظري فإن ابن سلام ، وابن خلدون ، وإلى حد ما حازم القرطاجني ، لديهم جميعا وهي أصيل بمصطلح النسب في القصيدة العربية القديمة . أما فيما يخص الوصف العملي للنسب ، فإن الأملدئ والشريف المرتضى لم يحاولا الدخول في منطقة العلاقات بين تقاليد القصيدة القديمة ، وإن كان كلامهما مشوقا بهذه التقاليد في الوقت نفسه .

وفيما يتعلق بالمحدثين وقضية النسب ، تشير رباننا ياكوب إلى تأثير نص ابن قتيبة على معظم الكتابات الأوروبية عن القصيدة العربية القديمة . ويلاحظ باروسلاف ستينكييتش أن النسب قد استولى على أكثر الاهتمامات النقدية حول الشعر العربي ، بالمقارنة بالأجزاء الأخرى من القصيدة . ولكنه يستطرد قائلا : « إن ذلك الجزء من القصيدة [أي النسب] كان وما يزال ، عرضة للتشويه والاستغلال خارج نطاق الفن الشعري ، من ناحية وجوده في القصيدة ، ومن ناحية السبب في هذا الوجود .

ويرصد الباحث لتفسير المحدثين للنسب من خلال هاتين الإشارتين لياكوب وستينكييتش ، على نراه يستطرد إلى إعطاء أمثلة من الشعر الإسلامي ؛ ليرسم عطاياها لعلاقة الشاعر بالأطال (بوصفها سويتيا نسبيا) ، في كل من القصيدة الجاهلية والقصيدة الإسلامية المشطورة عنها .

في الجانب التطبيقي من هذه الرسالة ، سمي الباحث إلى وصف قصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ، والمختصر بوصفه غطا شائما للقصيدة الجاهلية . في الوقت نفسه لم يمتن الباحثون المعاصرون بتناول هذه القصيدة من خلال وصف تقاليدها الفنية المختلفة ، وصفا شاملا يأخذ في حسيان المستوى الأدنى للتقليد الواحد ؛ في كيفية استخدام الشعر له من ناحية ، والمستوى الرأسي ؛ أي علاقة كل تقليد بتقاليد القصيدة بوصفها ظاهرة . وقد سبق لنا أن تناول وصف قصيدة الطيف والحال في الشعر الجاهلي والمختصر والإسلامي ، حتى نهاية القرن الرابع

القصيدة - دراسة تطبيقية في قصيدة الأطلال الثانية والثلاثية (ص ١٧٣ - ٢٠٨) . ويتناول الباحث في الجزء الأول من هذا الفصل علاقة القصيدة الظلمية بالمرثية . ولعل هذه العلاقة تكتسب أهمية خاصة في الفهرس المعاصر للشعر الجاهلي ، إذ رأينا أن بعض الباحثين المهتمين بالشعر الجاهلي حديثاً ينكر وجود هذه العلاقة بين الأطلال والمرثية في حدود فهمه لفكرة المرثية ؛ حيث حصر مفهومها في رثاء شخص بعينه . (انظر كمال أبو ديب ، الرؤى المفتحة - نحو منجز بنوي في دراسة الشعر الجاهلي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٦ ، ص ٣٤٨) وحتى إذا سلمنا هذا الفهم - من قبل الباحث المشار إليه - فإن علاقة الأطلال بالمرثية تتمثل في الشعر الجاهلي على مستويات مختلفة ، حقق بعضها كاتب الرسالة الحالية .

وفي الجزء الثالث من هذا الفصل تناول الباحث علاقة الشاعر بالثقة ، وذلك في داخل القصيدة الثانية ، عندما تكون الثقة جزءاً من فخر الشاعر بنفسه ، وعندما تكون هذه الثقة الجزء الثاني من القصيدة الثانية كذلك .

والجزء السابع يهدف لتناول القصيدة الثلاثية في الجزء الأخير من الفصل الأخير . الذي يتناول الباحث فيه نموذجين لهذه القصيدة : الأول للمخيل السعدي ؛ والآخر للتابعة الفياض .

وينتهي الباحث رسالته بقوله (ص ٢١٧) : « إن الإشكالية التي طرحها البحث الحالي وحاول معالجتها ، ما تزال قائمة ؛ حيث إن الباحث لم يستفد في دراسة الشعر الجاهلي كله ، بل أعيد شروحه ، أسلمة مع ذلك ، وركز الضوء عليها . ويأمل الباحث أن ينهض باحثون آخرون لا اختيار تلك الإشكالية من خلال أنماط أخرى للقصيدة في الشعر الجاهلي . إن بحثنا كهذا لن تظهر قيمته الفعلية إلا في ضوء دراسات مثل تلك ، مكتملة له ، ومتواصلة معه . وهذا يتطلب منا - في المقام الأول - أن نرى بعين كثيرة ، وأن نسمع بأذان كثيرة كذلك .

تفكيك قصيدة الأطلال ؛ بل هي محاولة لإحادة تركيبها بوصفها لحظة في حوار بالغ الطول ، تصل إليها أصلاً من خلالها ، فتحاول أن تنمطها في القصيدة ، ، نصفي إليها ، بل نحاول أن نشارك في الحوار الدائر حثاته .

وقد عقد الباحث في الفصلين الثاني والثالث خمسة أجزاء تطبيقية . قام في الجزء الأول منها بتقديم « وصف لينة القصيدة الظلمية » (ص ١٠٧ - ١٢١) . وحاول الباحث في هذا الوصف أن يتجنب التطبيق الجاف لنظريات علم اللغة من ناحية ، كما حاول أن يتأني به عن أن يكون مجرد حالة من حالات الاسترقاق للذات المحض ، ساعياً في الوقت نفسه إلى تقديم وصف لقوى للقصيدة الظلمية من خلال (أولاً) : الطلل فحسب ؛ وذلك عندما لا تكون هناك تقاليد نسيجية أخرى مشاركة للأطلال في داخل المقدمة الواحدة ؛ و (ثانياً) : من خلال دراسة حالة الأطلال بهذه التقاليد الأخرى ، مثل الطعن والظف والخيال .

ويكتمل البحث هذا الوصف « للنص » والمقدمة الظلمية بوصف أي ليحس صور هذه المقدمة في الجزء التطبيقي الثالث لهذه المقدمة ، وهو بعنوان « تحليل بنائي للمقدمة الظلمية » (ص ١٢٢ - ١٤٢) . وقد تناول الباحث في هذا الجزء فكرة « الحوار الطلل » في المقدمة من ناحية ، كما تناول أهم الصور التي يدرك الشاعر الطلل في خلالها . وهذه الصور الظلمية ، وذلك « والحوار الطلل » ، يتلأن من وجهة نظر الباحث أهم المظاهر التي تكشف عن هم الشاعر الجاهلي وإبداعه في رحلته الانشائية من مرحلته التفاعلية إلى مرحلته الكتابية بمختلف رموزها : الطبيعة/ الضافة ، الأخضر/ الأنا ، الأنا/ القصيدة ، القصيدة/ الطلل ، الزمان/ المكان ؛ وذلك في تكاثر ضمني لا يتغلب طرف فيه على آخر ، بل تبتني القصيدة/الدلالة من وسط التقابل ، لتشارك بوصفها طرفاً متحركاً في الثانية بكتشف من نظامه بالحالة .

ويقدم الباحث في الفصل الثالث وتحليل

المجهرى ، في رسالته للماجستير (جامعة عين شمس ١٩٧٨) .

شمل الوصف الذي قدمه الباحث للأناط البيانية للقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي والمختصر أكثر من ١٨٠ قصيدة . وينبغي أن يلاحظ أن قصيدة الأطلال في هذه القصائد ، تتحدد بتلك القصيدة التي يتصدرها ذكر للأطلال بشكل أساسي ، سواء شاركها موزونات نسيجية أخرى أو لم تشاركها .

ومن فصوص المادة الشعرية المشار إليها ، أمكن للباحث تمييز نمطين أساسيين للقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي : الأول ، غط القصيدة الثانية ؛ أي التي تشمل وحدتين مكونتين : المقدمة الظلمية من جهة ، ووحدة الثقة ، أو ما قبل عليها من جزء خاص بالفرح أو المديح أو الرثاء من جهة أخرى . والنمط الثاني ، هو القصيدة الثلاثية ؛ أي التي تشمل ثلاث وحدات مكونة : المقدمة الظلمية ، ووحدة الثقة ، ثم وحدة متصلة للفرح أو للمديح أو الرثاء .

ولكل نمط أشكاله الخاصة به ؛ ففي نمط القصيدة الثانية يوجد خمسة أشكال . كذلك في غط القصيدة الثلاثية شكلان . وفي كل شكل من الأشكال السبعة نماذج بينها قليل من الاختلافات . وقد بين الباحث هذه الاختلافات جميعاً في ملحق الدراسة ، في أسس عدد الوحدات المكونة ، وعدد التماذج ، وطبيعة تنصير الزمن والذات في أشكال القصيدة المختلفة بوصفها مظهرين جوهريين من مظاهر وقوف الشاعر الجاهلي على الطلل ، وصورها معه ، وقوفها جميعاً وحوارها فردياً . وقد أضاف الباحث في نهاية ورصده لكل شكل في ذلك الملحق ملاحظات مهمة عن طبيعة وجود كل من الثقة والفرح في القصيدة . كذلك حاول الباحث أن يبرصد درجة وهي الشاعر بالمشكلة بينه وبين الطلل في كل شكل . ولقد أسهب الباحث في توضيح هذه الملاحظات ، في وصفه لأنماط البداية للقصيدة الظلمية .

ولم يقف عن الباحث أن يتبَّ في مقدمة البحث إلى أن هذه التقييمات لا ينبغي أن تؤخذ على أنها

رسائل جامعية

المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي دراسة نقدية

عرض : عبد الفتاح محمد أحمد

عرض رسالة والمجستير التي تقدم بها الباحث عبد الفتاح محمد أحمد إلى قسم اللغة العربية وأدبها بكلية الآداب جامعة المنيا ، وموضوعها : «المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي-دراسة نقدية». وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور علي البطل ، واشترك في المناقشة الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل ، والأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن .

بالمفاهيم التي نادى بها «تابلور» ، والتي تؤكد أهمية الإرث الثقافي ، وما أثبتته فريزر من أن الأصل الذي تمثلته الطقوس الأسطورية يظل باقيا في الذاكرة الجمعية .

كما اعتمد المنهج على نتائج الدراسات الرمزية التي قام بها «فيكو» و «هيردر» ، وغيرهما ، للعلاقة بين اللغة والشعر والأسطورة ، وبين الشاعر والشاعرات الأصيلة للفن ، بالإضافة إلى مقولات الفلسفة الرمزية التي وضعها «كاسيرر» ، وطورهما «سوزان لانجر» ، عن علاقة التشكيل الميثولوجي بالتشكيل الشعري ؛ تلك المقولات التي ترى أن الطقوس أو الشعائر كانت الأصل الذي انتهكت عنه الفنون والأدب في الحضارات المختلفة ؛ وأن الأساطير هي المواد الخام الفطرية والطبيعية للفن .

كما أسهمت الدراسات النقدية في تأسيس المنهج الأسطوري بمفاهيمها عن العلاقة بين الفن والسحر ، وبين الفن والدين ، ومن ارتباط الصورة الفنية بالخيال والمجاز من جهة ، وبمسيدها لرؤية رمزية ظهرت فيها عرف الصور المعنوية من جهة أخرى .

ثم كان هناك ما يراه الباحث المرحلة الأولى من مراحل المنهج الأسطوري في بداياته الرائدة التي تبدأ بالول محاولات تستقرى صورة من الصور النمطية في شعر ما قبل الإسلام ، وإن كانت لا تقدم تحليلا أو تفسيراً لها . وهي محاولة الباحث لرصد عادة الشعراء في حديث الصراع بين التور والكلاب . وتلك بعد ذلك محاولات الربط القائمة على رصد التشابهات بين بعض صور الشعر الجاهلي وبعض ما ورد في الأسفار القديمة ؛ وقد كان للدكتور هـ حسين فضل التنبية إلى أهمية الأساطير بوصفها عنصراً ضرورياً من عناصر التشريح والتراث لفهم عصر ما قبل الإسلام ، وجاءت دراسة الدكتور محمد عبد العبد خان ثمرة هذه الدعوة ؛ فقد حاول تجميع هذه الأساطير واستنتاج نظام ميثولوجي لها . ولمه أول من رأى أن الأساطير هي ملهمة الشعر والأدب عند الجاهليين .

أكثر فها للأدب ، وأكثر قدرة على تفسيره . وقد اختار الباحث دراسة هذا المنهج ، لما يمله من رؤية جديدة وجريئة للتراث الشعري القديم ، تستمد جدتها وجربتها من خالقتها لما استكانت الدراسات السابقة إليه ؛ حيث يكشف هذا المنهج عن ارتباط الشعر الجاهلي الوثيق بالفكر «الميثودفي» ؛ وهو جانب ظل مجهولاً طيلة القرون السليقة من حياة هذا التراث . بالإضافة إلى تزايد الدراسات التي استخدمت هذا المنهج في النصف الأخير من هذا القرن ، متغثرة بنتائج العلوم الحديثة من ناحية ، ومتغثرة بتطبيقه على الفن القديم في الغرب من ناحية أخرى .

ويبدأ البحث بعرض الأصول المعلقة والمفاهيم الأساسية التي شكلت الأسس النظرية للمنهج ؛ فقد استمد من الدراسات النفسية مفهوم «كارل يونج» للاستحور الجمعي ، وما يفترضه هذا المفهوم من كون موروث البنية العقلية البشرية ، بما يحمله من أنماط أصلية ، ومكونات أسطورية ودينية ؛ حيث يقوم اللا شعور الجمعي بعملية الترميز التي تعتمد على مقدور الحس والإحفاظ لدى الفنان أو اللبدع . وعلى أساس من استيفاء الموروث قاست الدراسات «الأنثروبولوجية» وافداً هذا المنهج

صاحب نهايات القرن التاسع عشر ظهور نظريات وفلسفات جديدة في العلوم الطبيعية ، وفي ماهية الوجود والإنسان ، تمارس تأثيرها في النساخ الفكرى والمفصل لعصرنا الحديث ، وتجمعها سمة عامة هي سمة التطورية في نظرها إلى الكون والعالم . وكان من الضروري تحت تأثير هذه النظريات وتلك الفلسفات أن يعاد تقويم الكثير مما استقر في ذهن العصر من آراء تاريخية واجتماعية ولغوية وغيرها ، في مختلف مناهج الفكر ومناخ الحياة .

ولما كان الإنسان هو المحور الأساس الذي تدور حوله هذه النظريات فقد كان لابد أن تتداخل جميعاً من أجل تفسير كينونته وإدراك كنهه . ولقد أدى بشكل من الأشكال هو محاولة لتفسير الإبداع الإنسان بوصفه نتاجاً يعبر عن الإنسان ودوافقه . ومن خلال هذه الغاية ، وعلى ضوء مطيحات الفكر الحديث ، ولد نقد أدبي ، ينشد التحرر من قيود النقد القديم ، ومحاول التخلص من أوجه قصوره باستخدام هذه المطيحات ، على شريطة أن تلصق فيه ولا يذوب فيها . والمنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ، محاولة لإيجاد منهج نقدي من هذا النوع ، يستمد أصوله من ضروب العلم المختلفة ، ليكون

الدراسة لم تنف متانة أمام بعض الصور النمطية، مثل صورة المرحلة وصورة السيل. غير أن الموضوعية العلمية تبقى هذه الدراسة بفضل عمقها وتوغلها في التراث المتولوجي واللبقي إلى جانب الخط النهجي المتصل الذي يسير عليه لتكشف عن مضمون الصورة وأصولها.

وتشمل هذه المرحلة أيضاً دراساتين للدكتور إبراهيم عبد الرحمن؛ تؤكد الأولى أن الوصول إلى فهم صحيح لطبيعة العلاقات الخفية في الشعر القديم لا يتم إلا بالكشف عن الأصول المتولوجية للصورة فيه، وعلى هذا الأساس يحاول أن يفسر صورة المرأة؛ وترتبط الثانية بين أحداث دائرة جلجله وأحداث ملحمة والمهاياترنا، وشخصية امرأة القيس وكريشنا وأرويب، مشيراً إلى إمكانية تدخال الأساطير القديمة. هذا فضلاً عن دراستين للدكتور أحمد كمال زكي تبحث أولاهما في التشكيل الحصري في شعرنا القديم، يرى فيها الحرافة جزءاً من الأساطير المصرية، وتعالج الثانية بعض أنماط الحيوان، وقضية الظن، وعبية المركب، ورحلته، ليربط ذلك برحلة الشمس.

وتحاول دراسة الدكتور مصطفى الشوري أن تقدم تفسيراً للرائة وطقوسه على ضوء من المنهج الأسطوري. وعلى الرغم من الجهد الكبير الذي بذله الدكتور الشوري فإن التفسير الأسطوري والأصول الشعائرية التي عاجلت طواهر الرثاء وطقوس الموت لم تقدم إلا القليل مما يمكن أن يمد إضافة مثرية، أو رؤى تكمل على طريق الدراسات الأسطورية.

ونرى الباحث دراسات هذه المرحلة بدراسة الدكتور نشاء أس الوجود لصورة الألفي في التراث العربي؛ حيث تحاول كشف العلاقة بين الإنسان القديم والألفي في صورها المختلفة. وقد اشتدت الدكتور نشاء في أمر التوثيق حتى غدت الدراسة «أنثروبولوجية» لتضافت المنطقة من خلال ارتباطها بالألفي؛ ومن ثم لم تقدم تفسيراً ميتولوجياً للألفي في الشعر الجاهل بقدر ما قدمت مُمينا يفيد في تأكيد الوحدة الحضارية لثقافة الشرق الأدنى، كما يوفر بعد ذلك مبرراً صالحاً لقبول تماثلات أسطورية قد تظهر هنا أو هناك.

الغموض؛ وذلك كما في دراسات الدكتور مصطفى ناصف.

وإذا كان الجاحظ أول من رصد صورة الصراع بين الشر والكلاب في القصيدة الجاهلية، فقد كان الدكتور عبد الجبار المطلي أول من حاول أن يقدم تفسيراً موقفاً لهذه الصورة يبدأ به مرحلة التوثيق تاريخياً ومنهجياً. وتعتمد دراسات هذه المرحلة في تفسير الشعر الجاهل على الوثائق التي ترتد إلى أصوله ومنابعه ممثلة في الملاحم السامية، والفتوح والأركولوجية، والحضارات والأديان القديمة، مع العودة بالضرورة إلى ما تبقى من أخبار عن طقوس العرب وعبادتهم قبل الإسلام.

وعرض الباحث في هذه المرحلة للدراسة الدكتور نصرت عبد الرحمن عن الصورة والرمز اللبقي. وقد تنبه فيها إلى وجود حجة ميتولوجية كافية في صور الشعر القديم، وحلول الربط بين المرأة ورموزها كالشمس والشمس والغزاة والمهله والذرة؛ غير أن وقوفه عند المرحلة الوثائقية لم يكن كافياً لاستخراج ما في هذه الصور؛ لأن للآثار شعور الجمعي الذي قلَّه إطاراً نظرياً لا يفت حد حقيقياً معيناً، بل يعود بما يحويه من حقائق كونية ومعرفة قلبية، إلى مراحل أكثر إيفالاً وأقدم وجوداً. كما جاءت محاولته للبحث عن رموز لأساه النساء في الشعر الجاهل محاولة متشعبة تغلب عليها الانطباعية حيناً، وتلتوى بالخصوص الشعرية حيناً آخر.

وقد وقف الباحث عند دراسة الدكتور على البطل للصورة في الشعر العربي؛ حيث يقدم - على ضوء المنهج الأسطوري - رؤية متكاملة للشعر القديم، تتخذ من ارتباط نشأة الفن بالفكر الميثويقي، ومن قياس المجهول من فكر أسلافنا على ما صار معروفنا لدينا عن الأمم القديمة، وسائل لدراسة يعود فيها الكاتب إلى البدايات لتفسير صورة المرأة ورمز الأمومة والخصوبة التي ارتبطت بالشمس؛ كما يحاول إعادة بناء أساطير يترضى وجودها، تربط بين الحيوان والصور السماوية والظواهر الطبيعية؛ كما يحاول أيضاً أن يعود بصور المنيح والفخر والرثاء والمجاهد إلى ما يراه جذوراً أسطورية، وأصولاً شعائرية لهذه الصور. وعلى الرغم من تكامل الرؤية ومنهجية الأسس والأدوات فإن

وقد شمل البحث ضمن دراسات هذه المرحلة دراسة الدكتور عبد الله الطيب التي تنبه فيها إلى وجود ارتباط وثيق بين التسبب وعقائد الجاهليين؛ فترصد رموز المرأة في الشعر الجاهل، وحاول ربط هذه الرموز بتلك العقائد؛ كما حاول أيضاً أن يصل تمت المرأة ومفاهيمها الجسدية بالتراث اليوناني مثلاً في نموذج «أفروديت». وقد ظلت قراءات الدكتور الطيب على فهم عميق للشعر العربي، ولكن هذه القراءات على الرغم من طرافتها وجدتها، اعتمدت في أغلب الأحيان على الطن؛ لأنها لم توغل في تراث المنطقة؛ كما أن هذه الصلة التي يعقدها بين فن اليونان الناح، وفن العرب الشعري ما تزال بحاجة إلى كثير من التأصيل التاريخي.

وهناك قراءة الدكتور مصطفى ناصف الثانية للشعر القديم التي استعان فيها بمفهوم «وينج» وتناول فيها - في تحليلات لا تحلو من متعة - بعض صور هذا الشعر في إطار واحد من أطر اللا شعور الجمعي، هو إطار ما يمثله من إسقاطات نفسية وعاطفية.

ونرى البحث دراسة هذه المرحلة بالنظر في دراسة الدكتور نجيب البهيقي عن عربة ملحمة «جلجاميش»، وعجانية بطلها، ومحاولة أن يعقد صلة بين بعض صور الشعر الجاهل وبعض مشاهد الملحمة اعتماداً على أنها مهابي وصور وتقاليد تلتكاً في ذاكرة الأجيال؛ كلفارته إلى صورة طرفة في فوه، ومشهد «جلجاميش» مع «سدوري» بإمعة الحمر؛ وبين صورة السفينة في القصيدة الجاهلية وصورة سفينة «أوتو نستم».

هذه الدراسات التي تمثل البدايات الرائدة، إما أنها كانت تكني بمجرد رصد الصور والتماثلات وتربط بينها في معظم الأحيان ربطاً يقوم على الخطن، ويتغنى إلى التوثيق العلمي الصحيح، لعدم رجوعها إلى الأصول السامية والكشف الأثري؛ ومن ثم تخرج أحياناً بنتائج يتفحصها البحث التاريخي والغوي، والتراث السامي، وذلك كما في دراسة الدكتور الطيب ودراسة الدكتور البهيقي؛ وإما أنها كانت تشر بعض مفاهيم الدرس النفسي الحديث وتكني بأسير جوانبه لتكون عرض انطباعات يتفحصها السند العلمي؛ وهذا ما أدى بها في بعض الأحيان إلى نتائج تميل إلى الإبعاد، وتجتنب إلى

ويضع الباحث المنهج الأسطوري بين مناهج التفسير الأخرى لشعر ما قبل الإسلام ، ومنها الدراسات النفسية والوجودية التي تمتد امتدادا لم يصف كثيرا إلى دراسات الرواد من أمثال فالتر براون ، وعز الدين إسماعيل ، والدراسات النبوية التي تصحى في سبيل ثنائياتها الجاهزة بالكثير من جوانب الحياة الكامنة في النص ، كما تهمل في سبيل ذلك أيضا الكثير من ظواهره ، لتقول بعد اغتراله وجدولته إنه تعبير عن موقف

وجودي ، أو لتؤكد بعد ذلك أيضا مقولات انطباعية ساذجة ؛ وكلا المنهجين النفسى والنبوي لم يستطع أن يفلت من سيطرة الطغمة الطوقسية للشعر القديم التي مثلت عاهلا أساسيا في بروز المنهج الأسطوري .

وعلى الرغم من الاعتراضات التي واجهها هذا المنهج ، فقد وضع التراث الشعري القديم في مكانه الحقيقي بعد أن صمغ النقد التقليدي هذا التراث وأصحابه بالسطحية

والبدائية . ولا شك أن المنهج الأسطوري قد استطاع أن يفسر كثيرا من ظواهر الشعر القديم وصوره ، وبخاصة صورة المرأة ، وأن يعود بالكثير من صورته كالهجاء والثناء والمديح إلى ما يراه أصولا مسخرية أو شعائرية . غير أن

الملاحم المحددة الواضحة لبعض هذه الصور ما تزال بحاجة إلى عموقة أشمل ، ووزيرة أعمق للأصول القديمة ، كما أنها ما تزال أيضا رهينة كشف التاريخ من آثار ونقوش .

رسائل جامعية

الروائية المصرية وصورة المرأة (١٨٨٨ - ١٩٨٥)

عرض : سوسن ناجي رضوان

عرض لرسالة الماجستير التي تقدمت بها الباحثة سوسن ناجي رضوان إلى جامعة المنيا ، كلية الآداب قسم اللغة العربية ، وموضوع الرسالة « الرواية المصرية وصورة المرأة (١٨٨٨ - ١٩٨٥) » ، ويشتمل العرض على يليوجرافيا الرواية النسائية خلال الفترة التي تناولتها الدراسة . وقد تكونت لجنة المناقشة من الدكتور عيد الحميد إبراهيم مشرفا والدكتور الطاهر مكي والدكتور صلاح فضل . وحصلت الباحثة على درجة الماجستير بتقدير ممتاز .

بالرجل ، أو بصركتهن في إطار العلاقات الاجتماعية .

ثم جاءت قرارات ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وسماها ، تنص على أهمية الارتقاء بالمرأة ومساكن وضعتها ، الأمر الذي يتضافر مع الثقافات السائدة - في هذا الحين - والذي ترتب عليه - فيها بعد ذلك - ردة منظمة ضد وضعية المرأة ، منذ أواخر السبعينيات .

إن التفسير السياسي أو المادي إذا كان مسورا ، فإن التغير الاجتماعي أكثر صرامة ؛ لأنه يتبنى أن يتغلغل في النفس ، حل مستوى تكوين صورة الذات من خلال عمليات التنشئة الاجتماعية ، ولأن تفسير القيم الأخلاقية والثقافية يستغرق وقتا طويلا ، بالمقارنة بالتحولات السياسية أو المالية . ولكن ثورة يوليو - في واقع الأمر - لم يتوانر لديها الإيمان الكائن القائد على تأسيس الفكر الاجتماعي والسياسي الجديدين ، وكان عليها - من جهة أخرى - تشكيل صيغة جديدة للوائح والنظم والقوانين حل للنحو الذي يسمح باستمرار المرأة في أوضاعها الاجتماعية الجيدة ، لكي تتمكن من ممارسة إمكاناتها في غير ضغوط أو صراعات .

إن خروج المرأة إلى بعضه سند كاف من المجتمع لكي يمتدحها على استثمار طاقاتها في مواجهة الواقع بهدف تغييره . وضعية ما استطاعت الوصول إليه المرأة من تحقيق لذاتها ، يمكن إلا بالقدر الذي يشبه ما يحق به الرضى

بمعي هذا البحث بدراسة لمراحل الرواية النسائية ، وهو موضوع جديد على الدراسات الأدبية والثقافية في العالم العرب ، وما زال محل جدل وخلاف ، بالرغم من أن الأزمنة والمعايير قد تغيرت ، ولم يعد (ونحن الآن في منتصف الثمانينات) ثمة مجال للشكوى من صمت المرأة أو كبرها عن العمل في مجال الحضارة والبناء ؛

ويرغم أن محور المرأة إلى سياسة المكتبة ، في العالم في مجمله ، قد جاء متأخرا ، إلا أنها ضمت بسرعة فائقة تقدم في ميدان الأدب ، وأصبحت الأسماء الامة للكاتبات أمرا متعارفا . وقد تبنت الغالبية العظمى من الكاتبات قضية المرأة ، وصبرت عنها من خلال أبنية تتناسب مع حجم المشكلة ، وأبعاد الصراع حولها .

وقد بدأت هذه الدراسة بمدخل تخلق يتعرض لواقع المرأة في مصر ، ويستلهم التاريخ لتزويد وضع المرأة قبل ثورة ١٩٥٢ وبعدها . وقد تبين من هذا المدخل أن المرأة في مرحلة ما قبل الثورة لم تحقق تحررا كاملا على المستوى المادي أو المهنى . فقد أحدثت دهوات تحرير المرأة فاعليتها بصورة بطيئة ، حيث بدأ تسرب المرأة إلى التعليم والمعمل تسريا حثيثا . وعلى الرغم من تحقيق المرأة بعضا من المكاسب السياسية والاجتماعية بقيت قطاعات كبيرة من تساه الريف والبلد ، بل الخاصة كذلك ، عرومات من عارسة حريتهن ، سواء فيما يصل بملابهن

القسي لذاته توافقا من خلال احتفائه بأعرافه الروحية في الوقت نفسه ، ولم يكن بالقدر الذي يشبه ما يحق به الكائن السوي الناضج ذلك التوازن الذي يؤلف به بين المتناقضات . فلقد خاضت كل امرأة معركة حياتها وتحقق ذاتها بفردها ، وافضت انفرادا تاما الحركة النسائية المتطمة ، التي لو وجدت ، وأدركت أن نضالها يجب أن يواجه ضد الأنظمة الاجتماعية وليس ضد الرجل ، لأمكن تاصيل فكر نسائي قادر على الارتقاء بالذات المصرية والتقدم بها خطوات نحو الأمام .

ويقدم الباب الأول من الدراسة قضايا المرأة من خلال التحليل المنطقي لوضع المرأة كما تمسكه الروايات النسائية .

وقد لوط على مدار الباب ثير تلك القضايا التي تناولها الرواية بخصوصيتها الذاتية ، وعاميتها الموضوعية ، أو ، بعبارة أخرى ، لوط ابتعادها عن مناقشة قضايا موضوعية شاملة : كالوجود والموت ، والصراع ضد الطبيعة . .

تناول الرواية لقضايا المرأة السياسية بمحمل سمات الجماعات عاقبة قوية ، تحاول من خلالها فرض قيمها الداخلية التي تؤكد طابعها الشخصي ، مع إسباغه على كل نمو وجدان - على القيم الخارجية . ولذلك نجد أن التعديلات السياسية السامة لا تنضصل في كتاباتها من التعديلات الفردية الخاصة ؛ ليتداخل - لهذا - الخاص مع العام ، أو السياسي مع الذاتي . ويتوالت الأصغر أو الهزيمة السياسية مع التوفيق أو الإحباط في الشاعر الذاتية . وتصبح قضية المرأة السياسية ليست هي تلك الأمور الشخصية الصغيرة فحسب ، بل هي كذلك قضية شاملة تمتد إلى حياتها الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والسياسية . فتتصور القضية الاقتصادية من كونها قضية جامعة إلى قضية فردية تتعلق بالذات ، وذات تحقيق إمكاناتها بدلا من متلقها بقضية الدولة أو المواطنين أو العالم .

وتتلخص قضايا المرأة اجتماعيا في مناقشة وضعية المرأة في المجتمع ، الأمر الذي يؤدي بها إلى طرح مشكلات المجتمع وأمراضه من منظور ذاتي وشخصي يتصل بصميم وجودها ويعرضها المرأة .

أما قضايا المرأة نفسيا فتتصغر في حرم المرأة على استكشاف الذات ، من خلال إحساسها الكبير بضيقها ، أو إحساسها بفرديتها وانتمائها ، الأمر الذي يعزها من روابطها

الأولية بالوطن، والأسرة، والأم... إلخ؛ ومن ثم نشأ لديها الرغبة في العودة إلى رحم الكون، إلى رحم الأم، إلى احتضان قضائها الحماةم العريضة، والاتناجها.

كما تناقش قضايا المرأة جسدياً أزمة الجنس، وأزمة العلاقة مع الرجل بما هي تجسيد لأزمة الحرية الفردية، والفرار من النفس والروحى والجسدى عند المرأة، وبما هي تجسيد لأزمات وأعراض اجتماعية كثيرة أكثر التواء واستخفاف في التعبير عن نفسها مقارنة بسواها من أسرارها الاجتماعية.

ونخلص من كل هذا تقرير ذاتية القضايا المطروحة في الرواية النسائية، واقتصادها على محاولات استكشاف الذات، مع افتقادها الموضوعات الواسعة والشاملة، التي تجدها عند الروائي الرجل.

ويجد نجد الكتابة تكسر حاجز الصمت الطويل - الذي قام غير قرون عدة صمت - لتحدث من أخص خصوصيات المتلفة بجسدها، وبمضامير مع الرجل، والابن، والصديقة... إلخ.

وإذا كانت تلك القضايا المطروحة تسم بالخصوصية والذاتية، فإن هذا يرجع إلى عوامل اجتماعية وحضارية ونفسية واقتصادية وجسدية، أتت في الوقت نفسه إلى تأخر المرأة للدخول إلى ساحة الكتابة، كما أدت إلى تأخرها عن المشاركة في صنع الحضارة، وكذلك ساهمت في عزها، ومن ثم في جعل حالها الداخلي قارة متغلغلة أسهم مرها الطويل من التفاعل مع العالم الخارجي في تضخم ذاتها، وفي صنع ترجمتها.

وحيث يغيب التواصل، تغلق الكتابة وسيلة إضفاء وتسجيل، وسيلة على تناقضات المرأة مع الواقع، وسيلة لتجنب عزتها التي تفرضها عليها القوالب الاجتماعية والفسطوط الخاصة بالطبيعة البيولوجية (كازواج والإنجاب) التي تمنع المرأة - في أتناها - من التفاعل مع العالم الخارجي. وهذا ما يؤدي إلى شعور المرأة حول ذاتها.

وإذا كانت ذاتية المرأة الخفية في كتابتها تمد عيا أو نقضا، فهي تشكل فضلاً عن ذلك سمة واضحة تصعب كتابات المرأة بالون واحد.

وتتوقف الباحثة في الباب الثالث أمام ظاهرة اهتمام الروائية بصورة البطلنة لا البطل، أو اتخاذها أمراً عروا للبطولة والصراع.

والملاحظ أن الروائية تحاول الامتزاج بشخصية البطلنة أو شخصية الرواية للتعبير عن صراع البطلنة وعن صراعها هي نفسها في آن واحد، وهذا استطاعت الروائية رسم صورة فتية للمرأة، في علاقتها بذاتها وفي علاقتها

بالآخرين، وفي تصورها لصورة المرأة عموماً، وتصورها لذاتها أيضاً، لتتقن من خلال الفن ما كان من الممكن أن يتحقق في الواقع.

ويجد أنكم للصورة الفنية المتطفة في الرواية النسائية أن غدتا بنبضات الحياة العاطفية للمرأة العصرية. فالعبرة الشخصية للمرأة لها أهمية خاصة تنمكس في الأدب، حيث يتبدى مدى الاختلاف بين التجربة الأدبية في أدب المرأة، والتجربة الأدبية في أدب الرجل الذي يتضمن تجربة المرأة، لكن المرأة الكتابة قلباً تجرؤ على رؤية واقعها، وقلماً تجرؤ على رؤية نفسها على نحو صريح؛ ولذا جاءت الرواية النسائية، لا لكي تمثلنا صورة واضحة جلية للواقع النسائي في المجتمع المصري، ولكن لكي تتغلغل من هذا الواقع، بالتأقلم عليه، أو بمحاولات تعديله أو تحطيمه. وعلى هذا اكتفت الكتابات النسائية بالتعبير بالواقع الاجتماعي، واكتفت بأن تكون في إطاره الفصل، أو الصراع والتشديد، أو الرقبة في التحطيم، وهذا كله يؤدي إلى الدوران في حلقة مغلقة، إذ إنه لا يتغلغل من وضعية علموسة أو محدة في أرضية الواقع.

إن الانطلاق من الواقع، بل الالتصاق به - دون التحويل إلى مجرد إنتاج للتملأ - هو الذي يبين هل صنع الممكنات المستبيلة التي ستؤهي انطلاقاً للمرأة إلى حياة متكاملة.

ولكن من حق المرأة أن تكون ناعلة، وفلك لأنها قد عاشت دائماً في موقع الضعوية، إنها مضطرة لأن لا تقوم برد فعل؛ ورد الفعل هذا ظل مشروطاً بتدبرها على الفعل أو التثبير في إطار وضعيتها، وإلى آخر مفعوليتها كذلك. ومن ثم صار أدب المرأة مجرد ردود فعل، وهي سمة سلبية تلزم الكتابات النسائية بضرورة شحن الطاقات لمجاوزة هذه المرحلة.

وبين ما سبق أن وضعية المرأة الخاصة في ظل ظروفها الحضارية والاجتماعية والاقتصادية، كان لها أكبر الأثر في تكوينها النفسي وفكرها وأسلوبها. فالتكوين النفسي للمرأة ما هو إلا نتاج بينة من المؤثرات الثقافية السائدة في المجتمع، من هذه البينة تشكل صورة المرأة من ذاتها، ومن المرأة عموماً في هذا المجتمع، ومن المرأة في نظرة الرجل، وكذلك تشكل أسلوبها وفقاً لمدى أهمية السائدة عليها في المجتمع؛ فكلما زادت الجمينة، ازدادت ردود فعلها، وكذلك ازدادت عزتها وعت ذاتيتها؛ وذلك لا زدياداً ابتعادها من المجتمع واتصالها مع الواقع.

فالمجتمع مازال يحول بين الكتابة وبين الصدق الفني، والتجرد الموضوعي، والصراحة والوضوح. والمجتمع يبلأ يسهم في

تغريب المرأة عن الفن، وفي إبعادها عن دائرة الإبداع الحقيقي.

ويريد ما يتبع من كل هذا من إحباط، نجد الروائية المصرية بأسلوبها الدال المميز، قد استطاعت أن تكشف عن أبعاد الصاع الداحل للمرأة بكل ما يحوي من قلق وعزن واغتراب، بدرجة متغلوة، وكان تركيز الروائية على شخصية المرأة له أكبر الفضل في إظهار ملامحها وهومها الحقيقية، وحق صراعها في داخل المجتمع الذي تعيش فيه لتأكيد الذات المتبردة، ثم محاولة تحقيق إمكاناتها من خلال الاهتمام بالعمل والتجديد فيه.

ونجد هذا الجانب صور المرأة المختلفة في الرواية والواقع، مثل: صورة المرأة الفلانة، والعامالة، والبغية، والبرص، والأم، والزوجة، والمطلقة، والإبنة.

وبعيد الباحة، في الباب الثالث من الدراسة، إلى إضفاء أهم الملامح الفنية التي تشكل طواير في الرواية النسائية؛ هذا بدون التبرؤ لذكر كل رواية على حدة بالتفصيل والتحلل.

لقد انعكست سمات الذاتية بصورة واضحة على ملامح الشكل الفني في الرواية النسائية، وقد بدأ ذلك ببروز أبنية تهتم بعرض أزمة المرأة الداخلية من خلال تجسيم أبعادها الخفية، وكانت أنسب هذه الأبنية هي: البناء الدائري، والبناء الذي لا يعتمد على وجوده على وجود الحدث، بل على يعتمد على هي المفاصل والإحساس، على نحو يبين في التركيز على عالم المرأة الداخلي وكسر حاجز الصمت من تجاربها وهومها الخاصة.

واهتم الفصل الأول وعناؤه: (بناء الحدث في الرواية)، بطرح العلاقة بين بناء الحدث والكتابة بوصفها امرلاً. وقد تبين عدم انحصار الكتابة ببناء عبيه، وكان استخدام البناء التقليدي غالباً على الرواية النسائية؛ وهذا يعني ضمناً أنه لا توجد قاعدة تلزم بالكتابات في بنائين للحدث. وفي الوقت نفسه يبت أبنية معينة من أبنية الحدث - كالبنا الدائري، والبناء الحلالي من الحدث - قادرة على التعبير عن المرأة والتعبير بمدى قدرها على التعبير عن لا محدودية إمكاناتها هذه الأبنية في تقديم تصوير لأزمة المرأة بشكلها الخارجي والداخلي، من خلال الطرح التكرار الذي يعنى الإحساس بمجدها وباتماكساتها المختلفة.

ويعمل الفصل الثاني (الزمن في الرواية النسائية) إظهار الزمن في إحساس المرأة، ومدى ارتباطه بمر المرأة، أو في حد السن علاحاً حساساً في شعور المرأة بنفسها وبأزمتها أيضاً؛ إذ إن الزمن يرتبط ارتباطاً مباشراً بجوم المرأة العصرية أكثر من ارتباطه بجومها السبسية أو الاقتصادية، ولذا يصبح الزمن تأثير حاسم،

خاليا، وأشارت إلى ذلك بملامة استعمال (؟) .
 وفي أحيان قليلة أخرى لم تتمكن من تحديد تاريخ
 صدور الرواية، إما لأن هذا التاريخ غير معلون
 أصلا على الروايات، أو لأن النسخة الباقية منها
 يصعب تحديده صومودها، وذلك لغياب أجزاء
 من صفحاتها الأولى، وفي هذه الحلقة تنص
 الإشارة مختصرة إلى الحروف الأولى : (هـ :
 ت) .

هذا وقد حاولت الباحثة في حالات الروايات
 التي صدرت طبعها الأولى منذ سنوات عدة ثم
 صدرت بعد ذلك طبعات أخرى منها، أن تذكر
 بالإضافة إلى الطبعة الأولى، (التي هي أساس
 هذا العمل البيبلوجرافي) الطبعة الأخيرة كلما
 أمكن ذلك .

وقد ظهرت إحصاءات الرواية العربية
 التساتية في مصر مع نهاية القرن التاسع عشر،
 وهي مرحلة مبكرة إلى حد كبير بالنسبة لسائر
 البلاد العربية . وهذا الفن الروائي - الجديد
 برغم ما كتب عنه من دراسات ولها من -
 ما زال محلا يتطلب جهدا كبيرا في التأريخ
 الأدبي الشامل .

وقد اعتمدت الباحثة في إعدادها هذه القائمة
 على مصادر عدة وصلت إلى حد الاتصال
 بالكتابات أنفسهم لكاتب من صدق الإحصاء .
 وكذلك اعتمدت من كتاب : الليلة الثانية بعد
 الألف، لمعرفة الكثير من حياة الكاتبة على
 المستوى الأدبي والخاص، وأقامت من سجل
 الأدباء والمجلات الثقافية ومن نشرات الإذاعة
 بالهيئة . وقد أقرت كتابة هذه المصادر برغم ما في
 بعضها من الاضطراب والخلل ليس
 المصطلحات، إلا أنها حاولت الإفادة منها بروح
 ناقدة وعابدة .

أهم مصادر بيبلوجرافيا الرواية التساتية في
 مصر :

١ - فهراس ونشرات إيداع بالهيئة العامة
 للكتاب (دار الكتب) :

١ - فهرس بالكتب العربية التي وردت من عام
 (١٩٦٩) حتى (١٩٧٥) .

٢ - فهرس بالكتب العربية التي اقتنتها الدار من
 عام (١٩٣٥) حتى عام (١٩٥٥)، جزء ٩
 ويقع في مجلدين : مجموعة من (أ - س)،
 ومجموعة ٢ (س - ي)، طبع ١٩٦٣ .

٣ - النشرة المصرية للمطبوعات : نشرة جمعة
 للمعشفت التي صدرت في الجمهورية
 العربية المتحدة وأودعت في دار الكتب من
 أغسطس ١٩٥٥ إلى ديسمبر ١٩٦٠ .

٤ - نشرة جمعة للمعشفت التي صدرت في
 الجمهورية العربية المتحدة وأودعت دار
 الكتب والوثائق القومية خلال الأعوام من
 (١٩٦١) إلى (١٩٦٥) المجلد الأول،
 مطبعة دار الكتب ١٩٦٦ م .

٥ - نشرة جمعة للمعشفت التي صدرت في

جرانها على استحياء ذاتيا ونفيها وحشا التي
 الخاص بها .

ولذا فإن الباحثة تأمل أن يعمل المستقبل بتأثير
 جديدة لتحقيق مزيد من الخبرة : مزيد من
 الرفان والتقدير والمساواة : حيث قد تبدل
 الرؤى .

وبعد . . . فإن الرواية اليوم قد أصبحت
 عصرا أساسيا وليس مجرد إضافة تكميلية في عالم
 الأدب، فهي - برغم قنيتها - تحتل مكانا
 وتحمل خصوصية، بل إن هذه الذاتية الجديفة
 تعد شكلا من أشكال البداية : بداية الخروج
 من الداخل إلى الخارج .

٥ بيبلوجرافيا الرواية التساتية في مصر :
 (١٩٨٨ - ١٩٩٥)

مقدمة البيبلوجرافيا

لا شك في أهمية القوائم البيبلوجرافية
 المتخصصة لأي بحث علمي أو أدبي جاد، فهي
 تنفي قدرها من الثقة في النتائج التي يتوصل إليها
 الباحث، ولذا كانت أهمية عمل بيبلوجرافيا
 الرواية التساتية لفتح الطريق لاستقصاء ظواهر
 أو طرح أسئلة قد تغيب بنيا هذه القوائم أو
 باضطرابها .

وهذه القوائم البيبلوجرافية ليست حكما تقنيا
 على الأعمال الروائية وفق معايير نقدية معينة،
 ولكنها حصص عايد لكل ما ظهر في هذا الميدان،
 ويعول أن يدرج كل أشكال الروايات، سواء
 كانت قصيرة أم طويلة، لأن الرواية القصيرة
 Short Novel تنتمي إلى جنس الرواية
 Novel وليس إلى جنس القصص Short
 Story فأخفت هذه القائمة القصص الشعرية
 أو السجالية أو الصفيحية، وكذلك كتب
 الرحلات .

وقد وثقت القائمة ترتيبا هجائيا بحسب اسم
 المؤلف، ثم رتب الروايات أمام اسم كل مؤلفة
 ترتيبا تاريخيا . وقد جاء بعد اسم الرواية اسم
 الناشر أو المطبعة والسنة التي تم فيها النشر
 ومكانه، فإن كان هذا المكان خارج القاهرة، أما
 إذا أفضل المكان فسمى هذا أنه في القاهرة -
 وليس هناك مدملة لذكر كلمة القاهرة في كل
 الحالات .

ولقد بدأت البيبلوجرافيا في رصد الروايات
 التي ظهرت منذ البدايات الأولى للرواية حتى عام
 (١٩٨٥)، وقد حاولت بهذا أن أغطي مرحلة
 طويلة في حياة الرواية التساتية في مصر .

وقد حرصت الباحثة على ذكر الطبعة الأولى
 من كل رواية (الناشر والمطبعة والتاريخ
 والترقيم)، وفي الحالات الغليلة التي تملأ فيها
 الوصول إلى الطبعة الأولى ذكرت تاريخ الطبعة
 الثانية (٢٥)، وفي الحالات التي لم تتمكن من
 الوصول إلى معرفة الناشر أو المطبعة تركت مكانها

وبأخذ طابعة تراجيديا في حياة المرأة، إذ إنه
 يرتبط لديها بمعى القيمة .

وقد عمل تركيز الرواية على الشخصية
 الرئيسية (البطلة) على تقلص وحدات الزمن
 الخارجى، وكذلك أدى تعدد أبعاد المرأة في
 الحياة إلى فقدانها التوازن ومشاعر الاتياء؛ ولذا
 انحصرت حياتها الروائية في مدة زمنية ضيقة،
 أو هفت على تثبيت اللحظة والتركيز على
 الحاضر .

وقد تبين سلبية تأثير المكان على التسج
 الروائي وعلى الشخصيات، ولهذا بدت
 الأنا، التي تروى في الوقت نفسه بضميمة
 الشخصيات معزولة أو غير متمدة إلى مكان ما؛
 وهذا ما ساهم في عزل المرأة وإبراز التأكيد الدائم
 على سرمدية المكان وثبوت برغم التغير الذي يطرأ
 بفعل الزمان .

وتتناهى الباحثة في الفصلين الثالث والرابع
 آثار ذاتية المرأة على أسلوبها، ويحاول شرح
 أسباب هذه الذاتية وظواهرها، مثل : ظاهرة
 الأنا، التي تروى في الوقت نفسه بضميمة
 الاعتراف، وما يمتد الاعتراف من تعبير عن
 الضعف الإسماعلى، وما يعبره من دلالة ذنية
 لاستخدامه، لاسيا إذا كان صاحبه هو بط
 القصة وليس مجرد راد أو لاهلها؛ حيث يصح
 استخدام هذه الصيغة معصرا منها من عناصر
 إيراد طبيعة المرأة التي تواجهها ضغوط وظروف
 أكبر من قدرها على الاحتمال فلا تملك وسيلة
 لإعادة توازنها إلا بالإفهام إلى الآخرين؛ لهذا
 قد يكون ضمير المتكلم أنسب إلى طبيعة المرأة
 وأقرب . ولكن هذا لا يعممنا نمد الرواية
 التساتية - في مجملها - ترجمة ذاتية لكتابتها،
 ذلك لأن فن الترجمة الذاتية فن له سماته الفنية
 المميزة التي تسترجم التجربة، والصدق والكشف عن
 الغائبة، في حين أن الكتابة السردية
 تعتمد - في معظم الأحيان - على إخفاء الحقيقة
 وعدم التجرد أو الصراحة، نظرا لظروفها
 الخاصة في المجتمع .

ويبقى سؤال نطرحه الباحثة ونقول إنه سوف
 يجب منه المستقبل : إذ كانت ذاتية المرأة - تلك
 الذاتية التي أصبحت جزءا من أديها - طبيعة
 خاصة تكونت نتيجة لظروف اجتماعية وحواسل
 اقتصادية تاريخية معينة، فهل من الممكن أن
 تزول هذه الذاتية إذا تحسن ظروف المرأة
 الاجتماعي والتاريخي والحواسل والاقتصادى ؟
 إذا علمنا ترجية المرأة جزءا من تكوينها،
 فإن هذه الذاتية لن تغير أو تنمحى معها هيئنا من
 وضعية المرأة في المجتمع، وحيثما ستظل الذاتية
 سمة من سمات أدي المرأة .

إن جودة أدي المرأة تنبع من الصدق الفني
 للكتابة؛ والصدق الفني يتبع بالضرورة درجة
 تحرر المرأة في المجتمع من جهة، وعمرها من
 تقليد الرجال من جهة أخرى، فضلا عن مدى

الجمهورية العربية المتحدة وأودعت في دار الكتب والوثائق القومية خلال عامي (١٩٦٦ - ١٩٦٧) ، المجلد الأول (الطبعات العربية) القاهرة مطبعة دار الكتب - ١٩٦٨ .

٦ - نشرات إبداع الحية (التي تصدر كل ثلاثة شهور ، والتي تصدر من عام ١٩٦٩ حتى الآن) .

٧ - قائمة النقص العربية والمترجمة والأجنبية بالدار منذ (١٩٦٨ - ١٩٧٥) بدار الكتب والوثائق القومية - سرافية المراجع - القاهرة - أكتوبر ١٩٧٦ .

وتشير الحاجة إلى أن هذه الفهارس والمشتريات - على كثرتها - غير مكتملة من ناحية ، حيث لا يمكن هناك - إلى عهد قريب - متابعة منتظمة لما يصدر من كل دور النشر ، وأنها - من ناحية أخرى - تنسجم بالاضطراب وعدم الدقة - إلى حد كبير - في استخدام المصطلح وتصنيف المؤلفات ، ولا سيما الروائي والنصفي منها ؛ بل إن كلمة « رواية » كانت توضع أحيانا لوصف الأعمال المسرحية والمجموعات القصصية والكتب في بعض الأحيان ؛ مثل كتاب « قصص المشايخ الثرية » ، لـ محمد إسماعيل إبراهيم ؛ فقد وضع ضمن إطار قائمة النقص في قائمة النقص العربية والمترجمة منذ ١٩٦٨ - ١٩٧٥ بالدار .

٢) السجل الثقافي لعام ١٩٥٩ - القاهرة . مطبعة دار الكتب سنة ٦٢ وزارة الثقافة والإرشاد القومي .

٣) السجل الثقافي سنة ٦١ - الدار المصرية العامة للتأليف والنشر .

٤) تطور الرواية العربية الحديث في مصر « (١٨٧٠ - ١٩٣٨) : عبد الحليم طه بشر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ ، وقد أحق المؤلف بكتابه بعض المناهج الأولى في تاريخ الرواية ويوظف عند (أي عند مرحلة مبكرة من تاريخ

الرواية) .

٥) السجل الثقافي لعام ١٩٦٦ ، دار الكتب العربى للطباعة والنشر سنة ١٩٦٦ .

٦) الكتب العربية التي نشرت في ج. م. ع. بين عامي ١٩٦٦ - ١٩٦٥ إعداد هادية إبراهيم نصير .

(وهي رسالة ماجستير أعيدت عام ١٩٦٦ ، ويرغم وهي المصنفة بين النقص القصصية والطويلة من فروع في الفهرسة ، إلا أنه لا يسلم - أحيانا - من القصور في الإحصاء والاضطراب في التصنيف) .

٧) بيلوجرافيا ، الرواية المصرية منذ ظهورها عام ١٨٦٧ إلى ١٩٦٩ ، إعداد صبرى حافظ بمجلة الكتاب المرمى - عدد ٥٠

يوليو ١٩٧٠ . القاهرة - دار الكتب العربى (والإحصاء - يرغم وضوح الجهد فيه - لا يخلو من التوسع في استخدام المصطلح ، وهذا ما جعله يقدم زيادات كثيرة ، حيث أصبح فيه الكثير من المجموعات القصصية على أنها روايات ؛ وذلك مثل ذكره لمجموعة (يت الطالبات لفوزية مهران سلسلة الكتب الذهني (١٩٦٦) على أنها رواية في حين أنها تعد مجموعة قصصية . كذلك عدد «عروة على البرق» (دار المعارف ١٩٦٦) لصوتى حيد الله رواية ، مع أنها مجموعة قصصية للمؤلفة . وكذلك عدد أعمال منيرة طلعت «تحت راية فيصل» و«الفتلة» (عام ١٩٣١ ، ١٩٣٢) وروايات في حين أنها روايات تمثيلية أو مسرحيات . هذا ، إلى جانب أخطاءه في الترتيب المجالى ؛ حيث ذكر الروايات الثلاثة بحرف الظاء بعد الروايات الثلاثة بحرف العين والأصح أنها قبلها ، هذا إلى جانب إغفال بعض الروايات مثل رواية «تقصير على الرمال» لصوتى حيد الله ١٩٦٠ (الكتاب الذهني) مع أنها رواية صدرت في اللغة الزمنية التي تتناولها البيلوجرافيا .

ويلاحظ عدم رجوعه إلى مصادر كان يجب الرجوع إليها نظرا لأهميتها ، مثل نشرة دار الكتب التي طبعت ١٩٤٩ ، ورسالة ماجستير هادية إبراهيم نصير عام ١٩٦٦ بين سنة (١٩٣٦ - ١٩٤٠) ، إلى جانب قوائم دور النشر المختلفة .

٨) صورة المرأة في الرواية المعاصرة : (دخه وادى - القاهرة - دار المعارف ١٩٧٣) والكتاب يسجل في ملحق آخر قائمة بالتفصيل الروايات التي دارت حولها الدراسة في اللغة من سنة ١٩١٤ إلى ١٩٥٢ ، ولكن هذه القائمة ينقص عنها كثير من الأعمال التي ظهرت خلال هذه المرحلة ، بالإضافة التي ترققها عند (١٩٦٨) .

٩) دليل الكتاب المصري عام ١٩٧٥ ، الجزء الخاص بالأدب والنقصة ؛ يصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . والدليل يقوم على تصنيف الكتب المنشورة حديثا في مصر ، وتعليق بجالاتها بحسب الموضوعات ، بيد أنه لا يخلو من بعض التقصير في الجمع والاضطراب في استخدام المصطلح .

١٠) اللبلة الثنائية بعد الألف : يوسف الشاروق . هيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ . والكتاب يستوى على بيلوجرافيا عامة للأدب النسائي في مصر وبخاصة في مجال النقص القصصية والرواية والمسرحية والحبث الأدي ، إلى

جانب ذكر الكثير من المعلومات من : الحياة الأدبية والحياة الخاصة للكتبة ، توزيع الميلاد أو الرقعة ، وعن أنشطة الكتبة ورحلاتها ومدى إسهامها في الحياة العلمية والأدبية . وكذلك الدراسات التي تنسبها بعض الكتبات ، والدراسات التي نشرت عن الكتبات سواء في صفح يومية أو كتب ومجلات ذكرها المؤلف الذي جعل هذا العمل ينطى المراحل الأولى لأنشطة المرأة في العصر الحديث ، سواء كان هذا النشاط في مجال النقص القصصية أو الرواية أو المسرحية أو البحث أو الدراسة الأدبية حتى عام ١٩٧٥ . ويجدر بالذكر أن تشير إلى صدق هذا العمل البيلوجرافيا وشموليته التفصيلية للأساهم الأمامية في الرواية أو النقص القصصية ؛ ولكن بالرغم من هذا فقد أغفل المؤلف روايات وكتابات قصة كثيرات أمثال «أمنية السعيد ، جيلان حمزة ، وملاك فهمى سرور ، وهالة الحفناوى ، وغيرهن .

١١) سجل الأدباء - المجلد الأول - القاهرة ١٩٧٩ ، الهيئة العامة للثقافة والأدب - قطاع الأدب ج. م. ع. - ١٩٨٠ .

١٢) سجل الأدباء سنة ١٩٨٠ - قطاع الأدب هيئة المصرية العامة للثقافة والأدب سنة ١٩٨٠ - القاهرة .

١٣) سجل الأدباء سنة ١٩٨١ ، المجلد الثالث - المركز القومي للثقافة والأدب - قطاع الأدب .

(ويرغم صدق الإحصاء في كل سجل إلا أن كثيرا من المؤلفات والمؤلفين قد أغفل ذكره) .

١٤) القوائم التي تتضمنها المؤلفات الروائية الأخيرة (مثل رواية لى والمجهول ، لإقبال بركة) حيث توجد قائمة بكل مؤلفات ودراسات الكتبة .

١٥) بيلوجرافيا الرواية العربية في مصر ١٨٨٢ - ١٩٧٤ : إعداد الدكتور طاهر وادى ، بمجلة النقص - عدد ٣١ - يناير ١٩٨٢ ، تصدر من نقى النقص . هيئة المصرية العامة للكتاب . ج. م. ع. (والإحصاء يرغم اقتصره على الروايات الفنية - على حد قول الكتاب - إلا أنه أغفل الكثير من الروايات الفنية التي لا تقل مكانة من تلك الأعمال التي اخترعها ، ومن ذلك أعمال صوتى حيد الله ، وأمنية السعيد . كذلك أغفل الإحصاء ذكر جهة الصدور ومكان النشر والطبعات الأخرى ، وهذا ما قلل من

استحدثت عند إعدادي هذه القائمة على الأعمال المودعة بدار الكتب ، وعلى فهرس هذه الدار ونشراتها ، ثم حاولت استكمال ما يتبقى من معلومت على قدر جهدي من مطابقا . . .

(١٧) دليل الكتاب المصري عام ١٩٨٣

الجزء الخاص بالقصة ، يصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(لا يتناول هذا الدليل - أيضا - من القصص في الجمع ، ومن الاضطراب في استخدام المصطلح) .

في المسلة الرسمية التي تغطيها البليوجرافيا ، مع أنه أشار إلى أن هذا العمل (البليوجرافيا) حصر محلي لكل ما ظهر في هذا الميدان ، لا يستبعد إلا روايات الإثارة الرخيصة ، وبغضل عن هذا كله فقد أغفل أسماء إقبال بركة وود جيلان حمزة ، وإغضالا تاما ، مع أن لكل منها روايات صدرت في تلك الفترة الزمنية المحددة للبليوجرافيا . كذلك انتمعت إشارة المؤلف إلى تلك المصادر التي استقى منها قائمة البليوجرافيا ، هذا إشارات عامة يقول في بعضها : وقد

(١٦) بليوجرافيا الرواية المصرية (١٩٧٠ - ١٩٨٠) : إهداء : صبرى حافظ بمجلة فصول العدد الثاني (١٩٨٢) ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ج - م . ع (وينقل هذا الإحصاء الكثير من الروايات والكثير أيضا من أسماء الكاتبات ، فلا نجد على سبيل المثال لدى جاد سوى روايتهمجربة لم ترسكب (١٩٧٦) دار الهلال) ، ولا نجد لنوال السعداوى : سوى « الغائب » ، و« الباحثة من الحب » (الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠ ، ١٩٧٤) ، ويسقط بقية أعمالها الصادرة

بليوجرافيا الرواية النسائية في مصر (١٨٨٨ - ١٩٨٥)
« مرتبة على حسب الحروف الهجائية »

م	المؤلفة	العنوان	الناشر	تاريخ النشر	ملاحظات
١	أسيا سليم	١ - حكاية عبدة عبد الرحمن دار الثقافة الجديدة	١٩٧٧		
٢		٢ - مجرعة القدر دار الثقافة الجديدة	١٩٨٥		
٣	إقبال بركة	١ - ولنظلي إلى الأبد أصدقائه مكتبة الأنجلو	١٩٧١		سلسلة كتابات معاصرة .
٤		٢ - الفجر لأول مرة دار الثقافة الجديدة - بيروت	١٩٧٥		الطبعة الثانية . دار غريب ، ١٩٨٢ م .
٥		٣ - الصيد في بحر الأوهام مجلة روز اليوسف	١٩٧٩		الطبعة الثانية للهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ م .
٦		٤ - ليل والمجهول المؤلفة	١٩٨٠		
٧		٥ - تسلم البحيرة مكتبة غريب	١٩٨٣		
٨		٦ - كلما عاد الربيع مؤسسة أخبار اليوم	١٩٨٥		
٩	أميمة خفاجي	طوارس الظلام	١٩٨٠		
١٠	أمينة السعيد	١ - الجامعة دار للمعارف	١٩٥٠		سلسلة القراء - عدد ٩٢ ، طبعة ثانية دار المعارف سنة ١٩٦٠ .
١١		٢ - آخر الطريق دار الهلال	١٩٥٩		كتب الهلال - عدد ٩٥ .
١٢	جاذبية صديقي	لما الأرض للدار للقومية للطباعة	١٩٦٦		الطبعة الثانية صدرت بعنوان : صابرين ، مؤسسة أخبار اليوم ١٩٨٥ .
١٣	جليلة رضا	تحت شجرة الجميز المجلس الأعلى للثقافة	١٩٨٠		
١٤	جميلة الملايل	١ - الطائر الحائر مطبعة وادي النيل	١٩٤١		
١٥		٢ - أرواح تتكلم - إسكتونية	١٩٤٦		
١٦		٣ - الراحية	١٩٤٦		
١٧		٤ - إيمان الإيمان دار نشر الثقافة	١٩٥٠		
١٨		٥ - الأميرة مطبعة سعد	١٩٦٩		
١٩		٦ - بين أميين الهيئة المصرية العامة	١٩٨٠		
٢٠	جيلان حمزة	١ - ألمم عطش بغضب دار التعارف بغداد	١٩٧٠		الطبعة الثانية - بعنوان : الزوجة الحارة ، مؤسسة أخبار اليوم (١٩٧٢) .
٢١		٢ - قدر الآخرين الهيئة المصرية العامة	١٩٧٤		
٢٢		٣ - اللعبة واللعبة دار الفكر العربي	١٩٧٤		

م المؤلف	العنوان	النشر	تاريخ النشر	ملاحظات
٢٣	٤ - زوج في المراء	دار الشعب	١٩٧٦	
٢٤	٥ - مسافة مع الجراح	مؤسسة أخبار اليوم	١٩٨١	
٢٥	حنيقة فتحي	الرجل الذي أحبه	١٩٦٢	
٢٦	رجاء عبد	لحظة ضاع فيها الحب	دار الفكر	٥ : ت
٢٧	رشيدة مهران	عشرة أيام تكفى	مجلة الجزيرة	١٩٨٠
٢٨	زينب صادق	١ - شهور الصيف	مجلة صباح الخير	١٩٦٠
٢٩		٢ - يوم بعد يوم	دار الهلال	١٩٦٩
٣٠		٣ - لا تسرق الأحلام	دار روز اليوسف	١٩٧٨
٣١		٤ - آخر ليالى الشتاء	مجلة صباح الخير	١٩٨١
٣٢	زينب فواز	١ - حسن العواقب	الطبعة المأثنية	١٨٩٩
٣٣		٢ - الملك كوروش	الطبعة المأثنية	١٩٠٥
٣٤	زينب محمد	١ - مذكرات وصيفة مصرية	مكاتب النشر والتأليف التجارية	١٩٢٧
٣٥		٢ - أسرار وصيفة مصرية	مكاتب النشر والتأليف التجارية	١٩٢٧
٣٦	سعاد مولى	١ - لصوص دمشق	الطبعة المعمومة	١٩٠٨
٣٧		٢ - الانتقام المائل	الطبعة المعمومة	١٩٠٨
٣٨		٣ - الموت والألم والعرض	الطبعة المعمومة	١٩٠٩
٣٩		٤ - فتاة نابلس	مجلة الكمال بطنطا	١٩١٠
٤٠		٥ - فتاة أرض روم	مجلة الكمال بطنطا	١٩١١
٤١	سلوى الراجى	١ - جاسوس رغم أنه	دار الحرية	١٩٨٢
٤٢		٢ - كارتة تحت التشطيب	دار الحرية	١٩٨٤
٤٣	سعاد منسى	١ - الندم	مجلة الحرية	١٩٤٢
٤٤	سعاد زهير	١ - اعترافات امرأة مترجلة	دار روز اليوسف	١٩٦١
٤٥		٢ - أين حريق ؟	مجلة روز اليوسف	١٩٦٣
٤٦	سكينة فؤاد	١ - ليلة القبض على فاطمة	مؤسسة أخبار اليوم	١٩٨٠
٤٧		٢ - دوائر الحب والرهب	مؤسسة مطابع موقوف	١٩٨٤
٤٨	دنية قراة	١ - تفرق	مجلة كوستانتينوس	١٩٤٥
٤٩		٢ - ست الملوك الفاطمية	مجلة كوستا توماس	١٩٤٦
٥٠		٣ - أم الملوك مدت يث	مكتبة الصحافة الدولية	١٩٥٩
٥١	سهام بيروى	المصالحة	الحية العامة للكتاب	٥ : ت
٥٢	سهام فهمى	١ - أزواج وزوجات عرفتهم	مجلة الدجوى	١٩٥٩
٥٣		٢ - حيك ناز	مجلة الأطلس	١٩٥٩
٥٤		٣ - إن أليكى يا لى	مجلة الأطلس	١٩٦٠
٥٥	موسى عبد الكريم	١ - امرأة في الظل	روز اليوسف	١٩٧٩
٥٦		٢ - دلجة القفورة	روز اليوسف	١٩٨١
٥٧	صوفى عبد الله	١ - لعنة الجسد	المكتبة التجارية للطبع	١٩٥٨
٥٨		٢ - صومع للتوبة	الشركة العربية للطباعة	١٩٥٩
				٤٢٠ - ١٩٧٧ .

م	المؤلفة	المنوان	النشر	تاريخ النشر	ملاحظات
٥٩	٣ - قصور على الرمال	روز اليوسف	١٩٦٠	الطبعة الثانية - مكتبة غريب - ١٩٧٩ .	
٦٠	٤ - حاصقة في قلب	دار الملال	١٩٦١	الطبعة الثانية - دار المعارف - ١٩٧٣ .	
٦١	عائشة أبو النور	١ - صافى في دمي	مطابع الأهرام التجارية	١٩٨٣	
٦٢	٢ - والإصضاء . . . سكرى	مطابع الأهرام التجارية	١٩٨٥		
٦٣	عائشة التيجورية	نتائج الأقوال في الأحوال والأعمال	المطبعة الهندية المصرية	١٨٨٨	
٦٤	عائشة عبد الرحمن	١ - سيد العزبة	دار المعارف	١٩٤٢	
٦٥	٢ - رجعة فرعون	دار المعارف	١٩٤٨	وهي قصة تاريخية .	
٦٦	عزيزة هاتم	زينة الأزهار	مطبعة التقدم	١٩٢٨	وهي رواية تتكون من ثلاثين فصلا في مجلد واحد .
٦٧	غفاف المروسي	المحاولة الأولى	الدار القومية للطباعة	١٩٦٦	
٦٨	عليه هاشم	صراع في الأعماق	الدار القومية للطباعة	١٩٧١	
٦٩	عتايات الزيات	الحب والصمت	دار الكاتب العربي	١٩٦٧	
٧٠	عواطف عبد الجليل	مذكرات مدرسة	دار الشعب	١٩٧٢	
٧١	فاطمة حسن	الأمي	مطبعة التوفيق	١٩٤٢	لصوان .
٧٢	فوزية جرجس يوسف	أيام من نار	المطبعة العربية الحديثة	١٩٨٣	
٧٣	فوزية شرف الدين	ليتة حرف الحقيقة	دار الفكر الحديث	٥ : ت	
٧٤	فوزية لبيب البويهي	الشهيد العظيم	للجلس الأعلى لرعاية الفنون	١٩٧٠	
٧٥	فوزية مهران	جبال البحر	مجلة روز اليوسف	١٩٨٥	نشرت سلسلة مجلة روز اليوسف عام ١٩٨٥ .
٧٦	لطيفة الزيات	الباب المفتوح	مكتبة الأنجلو	١٩٦٠	
٧٧	لوسى يغموب	عيوب ظلة	شركة توزيع الأخبار	١٩٧٠	
٧٨	مسرة نعمان الطباع	قلوب من زجاج	مكتبة الأنجلو	١٩٧١	
٧٩	ملك فهمى سرور	صاحبة	دار الفكر العربي	١٩٤٨	
٨٠	منيرة كفال	عندما استشهد أبى	دار المعارف	٥ : ت	
٨١	نادية عبد المجيد	أبو الملاء يكتب من الآخرة	دار الثقافة الجديدة	١٩٧٩	
٨٢	ناهد عبد	أشجان	الدار القومية للطباعة	١٩٦٧	
٨٣	نجية العمال	الأعماق الجميلة	مجلة الإذاعة والتلفزيون	١٩٦٠	صدرت سلسلة مجلة الإذاعة والتلفزيون من عام ١٩٦٠ حتى عام ١٩٦٣ ، وصدرت في مجموعة بيت الطاعة . الكتاب الدخلى - روز اليوسف
٨٤	نعمة طيمية إبراهيم	الأميرة أو الفتاة الصغيرة	مكتبة طلعت حرب بالقاهرة	١٩٢٨	(صدر منه حتى عام ١٩٨٥ أربع طبعات : في بيروت ، دار الآداب ، الطبعة الأولى عام ١٩٨٠ ومكتبة مديولى - القاهرة ثلاث طبعات حتى عام ١٩٨٣ .
٨٥	نوال السعداوى	١ - مذكرات طيبة	دار المعارف	١٩٦١	الطبعة الثانية ، دار الآداب بيروت - عام ١٩٧٩ ثم أربع طبعات حتى عام ١٩٨٥ بمكتبة مديولى .
٨٦	٢ - الغلاب	الهيئة العامة للكتاب	١٩٦٨		طبعت تحت اسم آخر (امرأتان في امرأة) ، دار الآداب بيروت عام ١٩٨٠ ، ثم صدرت عن منشورات صلاح المرى بالقاهرة عام ١٩٧٦ ، وصدرت أربع طبعات حتى عام ١٩٨٣ عن مكتبة مديولى .
٨٧	٣ - الباحة عن الحب	الهيئة العامة للكتاب	١٩٧٤		الطبعة الثانية والثالثة عام ١٩٨١ ، ثم صدرت سبع طبعات حتى عام ١٩٨٥ .
٨٨	٤ - امرأة عند نقطة الصفر	دار الآداب بيروت	١٩٧٥		صدرت بالقاهرة عن مكتبة مديولى (١٩٨٣) ثلاث طبعات حتى ١٩٨٥ .
٨٩	٥ - أغنية الأطفال الدائرية	دار الآداب بيروت	١٩٧٨		صدر منها ثلاث طبعات (القاهرة) عام ١٩٨٣ عن مكتبة مديولى حتى عام ١٩٨٥ .
٩٠	٦ - موت الرجل الوحيد على الأرض	دار الآداب بيروت	١٩٧٩		ثم صدرت ثلاث طبعات عن مكتبة مديولى حتى عام ١٩٨٥

م المؤلف	المنوان	الناشر	تاريخ النشر	ملاحظات
٩١	٧ الحيط وعين الحياة	مكتبة مديولي	١٩٨١	صدرت رواية الحيط الطيبة الأولى (١٩٧٧) دار الذهب تحت عنوان الحيط والجلدار ه . الطيبة الثانية عن مكتبة مديولي عام ١٩٨٥ .
٩٢	٨ - مذكراتي في سجن	دار المستقبل العربي	١٩٨٤	
٩٣	١ - المير القماض	دار فن الطباخة	١٩٦٥	
٩٤	٢ - من دم رجل	الدار القومية للطباعة	١٩٦٧	
٩٥	٣ - الرجل يحب مرثير	دار روز اليوسف	١٩٦٨	الكتاب الذهبي .
٩٦	٤ - سبع وجوه للمرأة	دار الأفق الجديدة	١٩٦٩	بيروت .
٩٧	٥ - لن أعلم ثوب	دار الأفق الجديدة	١٩٧٠	بيروت .
٩٨	٦ - وسط الجن	مجلة الشرقية	١٩٨٢	طبعة (١) نشرت سلسلة في مجلة الشرقية عام ١٩٨٢ . طبعة (٢) نشرت في دار النشر الشرقية بأسيوط عام ١٩٨٣ .
٩٩	١ - الوشم الأخضر	الدار القومية للطباعة	١٩٦٥	الكتاب الماسي .
١٠٠	٢ - هيتاك خضراوان	دار الهلال	١٩٧٤	
١٠١	٣ - جريمة لم ترتكب	دار الهلال	١٩٧١	
١٠٢	١ - حيث	روز اليوسف	١٩٨٠	
١٠٣	٢ - غذا سيكون	روز اليوسف	١٩٨٥	
١٠٤	الحمام	مطبعة الاستقلال	٣ : ت	بيروت .
١٠٥	الحياة في خطر	دار الحرية	١٩٨٣	

كشاف المجلد السادس

أ - كشاف الأعداد

- المعد الأول : تراثا النقدي (الجزء الأول)
 المعد الثاني : تراثا النقدي (الجزء الثاني)
 المعد الثالث : جماليات الإبداع والتغير الثقافي (الجزء الأول)
 المعد الرابع : جماليات الإبداع والتغير الثقافي (الجزء الثاني)

ب - كشاف الموضوعات

- ١ - الإبداع الفلسفي وشروطه
 نظرة إلى المحاولات واستشراف للمستقبل
 - عزت قرني
 ع ١١/٤ - ٢٦
- ٢ - الأبعاد النظرية لفنّية السرقات
 وتطبيقاتها في النقد العربي القديم
 - محمد مصطفى حدّارة
 ع ١٢٤/١ - ١٣٦
- ٣ - ابن قتيبة وما بعده :
 الفصيحة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة
 - ياروسلاف ستكيفتش
 - ترجمة : مصطفى رياض
 ع ٧١/١ - ٧٨
- ٤ - أبو نغم في « موازنة » الأمل
 حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع
 - سوزان بيتكني ستكيفتش
 - ترجمة : أحمد عثمان
 ع ٤٢/٢ - ٥٨
- ٥ - الاختلاف المرجأ
 - جاك ديريدا
 - ترجمة : هدى شكرى عياد
 ع ٥٢/٢ - ٦٧
- ٦ - الأدب وجليليات التحليل
 - فيتونس كافوليس
 - ترجمة وتقديم : محمد حافظ دياب
 ع ٩٩ - ١٠٧
- ٧ - الأرض وزينب
 - تجربة نقدية
 - الحبيب الدائم دى
 ع ١٥٥/١ - ١٦٦
- ٨ - الاستعارة بين النظرية والتطبيق
 حتى القرن الخامس الهجري
 (رسائل جامعية)
 - عرض : عبد القادر زيدان
 ع ٢٣٤ - ٢٣٨
- ٩ - الأشواق النათية
 مدخل إلى شاعرية « الشابي »
 - حمادى صمود
 (تجربة نقدية)
 ع ١٦٥ - ١٧٨
- ١٠ - الإطار الشعري وفلسفته
 في النقد العربي القديم
 - يوسف بكار
 ع ٥٦ - ٦٤
- ١١ - ألف ليلة وليلة في ضوء النقد الفرنسي المعاصر
 (عرض كتاب)
 تأليف : أندريه ميكيل
 - عرض : هيام أبو الحسين
 ع ٢٠٩ - ٢١٦
- ١٢ - أما قبل
 - رئيس التحرير
 ع ٤/١

٢٤ - التحليل النائي القصيدة الجاهلية : دراسة تطبيقية .

- (رسائل جامعية) .
- عرض: حسن البنا .
- ع/١٧٧ - ٢١٩
- ٢٥ - تشكيل فضلاء النص .
- في تراثنا زعفران، (متابعات) .
- اعتدال عثمان .
- ع/١٦٢ - ١٦٩

- ٢٦ - جدلية الجنون والإبداع .
- يحيى الرخاوى .
- ع/٣٠ - ٥٨
- ٢٧ - جاليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه .
- لطفى عبد البديع .
- ع/٥٩ - ٦٤
- ٢٨ - جالية الإبداع العربى .
- عفيف بنسى .
- ع/٢٧ - ٢٩١

- ٢٩ - جاليات الحساسية الجديدة والتنوير الثقافي .
- صبرى حافظ .
- ع/٦٥ - ٩٤
- ٣٠ - جاليات القصيدة التقليدية .
- بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية .
- شكرى محمد عباد .
- ع/٥٩ - ٧٠
- ٣١ - حديث عيسى بن هشام .
- مجتمع متنير وثقافة متغيرة .
- عصام حى .
- ع/١٢٢ - ١٤٠

- ٣٢ - حكاية الواقع الأسطورى في شعر .
- حسب الشيخ جعفر .
- قراءة في ديوان .
- (متابعات) .
- وليد منير .
- ع/١٧٠ - ١٧٨

- ٣٣ - «حضرة المحترم»
- أو أنسه السردى الأيديولوجى .
- (تجربة نقدية) .
- محمد إسويقرى .
- ع/١٣٥ - ١٦١
- ٣٤ - حنا مينه ونتاجى وعى الكاتب .
- (تجربة نقدية) .
- عباس أحمد لبيب .
- ع/١٦٧ - ١٩٧

- ١٣ - أما قبل
- رئيس التحرير .
- ع/١٤
- ١٤ - أما قبل
- رئيس التحرير
- ع/١٤
- ١٥ - أما قبل
- رئيس التحرير
- ع/١٤

- ١٦ - أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة
- (عرض كتاب)
- تصنيف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد
- قراءة : شكرى عباد
- ع/١٦٧ - ١٧٩
- ١٧ - الإبداع في الشعر العربى .
- خليل إله اليسوى
- (وثائق عربية من مجلة المشرق - عام ١٩٠٠)
- ع/١٠٩ - ١٣١

- ١٨ - بدايات النظر في القصيدة .
- فان جيلدر .
- ترجمة : عصام حى .
- ع/١١ - ٣٣
- ١٩ - الأبداع العربى في القرن التاسع .
- أغناطيوس كراتشكوفسكى .
- ترجمة وتقديم : مكارم المعمرى .
- ع/٩٣ - ٩٩
- ٢٠ - البطل والرواية .
- الإبداع الأدبى في «الجنون» .
- (عرض كتاب) .
- تأليف : عبلة الروبى .
- فدوى ماطلى دوجلاس .
- ع/٢٠٣ - ٢٠٨

- ٢١ - البلاغة والنقد في مصر في عهد الممالك .
- وكتاب جوهر الكثر لنجم الدين بن الأثير .
- محمد زغلول سلام .
- ع/١٥٤ - ١٦٤

- ٢٢ - بنية الشعر عند فاروق شوشة .
- (متابعات) .
- مصطفى عبد القنى .
- ع/١٩٨ - ٢٢٢
- ٢٣ - بواكير المصطلحات النقدية .
- قراءة في كتاب «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام
- الجمعى .
- رجاء عيد .
- ع/١٠٧ - ١٢٢

- ٣٥ - حول بعض قضايا نشأة الرواية .
- أمينة رشيد
● ع/١٠٨ - ١٢٢
- ٣٦ - حول روايات النقد الأدبي عند العرب .
- أحمد طاهر حسنين .
- ع/١٢ - ٢٠
- ٣٧ - خصائص الشروح العربية .
- علي ديوان أبي تمام .
- الهادي الجطلوى .
● ع/١٣٧ - ١٥٣
- ٣٨ - دراما المجاز .
- لطفى عبد البقيع .
● ع/٩٩ - ١٠٦
- ٣٩ - الرواية المصرية وصورة المرأة .
(١٨٨٨ - ١٩٨٥) .
- (رسائل جامعية) .
- سوسن ناجي رضوان .
● ع/٢٢٢ - ٢٣٠
- ٤٠ - شعر المقاومة
- منذ الحرب العالمية الثانية .
(رسائل جامعية) .
- عرض : غراء حسين وهنا .
● ع/١٨٧ - ١٩٠
- ٤١ - الشعر وصناعة الشعر
- في التراث .
- هادي صمود .
● ع/٧٦ - ٨٢
٤٢ - صياغة معيار :
- القصص الأمريكي الخيالي .
- ريتشارد أومان .
- ترجمة : إبراهيم زكي غوريشيد .
● ع/٨٤ - ٩٨
- ٤٣ - طبيعة الشعر عند حازم القرطاجي .
- نوال الإبراهيم .
● ع/٨٣ - ٩٢
- ٤٤ - عن الصيغة الإنسانية للدلالة .
- مصطفى ناصف .
● ع/٩٠ - ٩٨
- ٤٥ - في مسألة البديل لعروض الخليل :
- دفاع عن فائل .
(مراجعات)
- سعد مصطوح .
● ع/٢٠٤ - ٢١٧
- ٤٦ - قراءة في رواية «السيد من حفل السبات» .
- أويوتويا عصر العلم .
- حسين عبد .
- متابعات .
● ع/٢٢٢ - ٢٣٦
- ٤٧ - قراءة عميقة في ناقد قديم «ابن المعتز» .
- جابر عصفور .
● ع/١٠٠ - ١٢٣
- ٤٨ - قص الخداثة .
- نبيلة إبراهيم .
● ع/٩٥ - ١٠٧
- ٤٩ - القيمة المعرفية للأدب .
- واين شومانر .
- ترجمة وتقديم : سعيد توفيق .
● ع/٢٥ - ٣٣
- ٥٠ - كتاب العروض للأخفش (وثائق) .
- تحقيق وتقديم : سيد البحراوى .
- مراجعة : محمود مكي .
● ع/١٢٥ - ١٣٤
- ٥١ - كشاف المجلد السادس
- التحرير .
● ع/٢٣١ - ٢٣٨
- ٥٢ - اللسانيات . وأسسها المعرفية (عرض كتاب) .
- تأليف : عبد السلام المسدي .
- عرض : محمد عبد المطلب .
● ع/١٧٩ - ١٨٦
- ٥٣ - اللفظ والمعنى في البيان العربي .
- محمد عابد الجابري .
● ع/٢١ - ٥٥
- ٥٤ - المسرح والشعر .
- سمية أحمد أسعد .
● ع/١٤١ - ١٥١
- ٥٥ - مشكلة الهجرة في أعمال «محمد عبد المولى»
- القصصية .
(متابعات)
- وهب رومية .
● ع/١٧٩ - ٢٠٣
- ٥٦ - المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي .
(مراجعات) .
- سعد مصطوح .
● ع/١٨٠ - ٢٠٢

- ٥٧ - المعاصرة وتحرر الأدب من الأخلاقية :
الغائية والرسالة
عند جويس وفورد وروسست .
- ديفيد سيدورسكي .
- ترجمة : أمين العيوطي .
ع/٦٨ - ٧٥ .
- ٥٨ - مفاهيم الأدب
بوصفها أطراً للإدراك النقدي .
- هـ . فيردا سلونوك .
- ترجمة وتقديم : حسن البنا عز الدين .
ع/٣٤ - ٤٥ .
- ٥٩ - مفهوم الأدبية
في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع .
(عرض كتاب) .
تأليف : توفيق الزيلدي .
- عرض ومناقشة : أحمد طاهر حسنين .
ع/٢١٨ - ٢٢٨ .
- ٦٠ - مفهوم الشعر عند السجلماسي .
- ألقت كمال الرزبي .
ع/٣٤ - ٤١ .
- ٦١ - مفهوم العلامة في التراث .
- محمد عبد المطلب .
ع/٦٥ - ٧٥ .
- ٦٢ - ملاحظات حول مسألة
العلامة بين الكم والنبر في الشعر العربي .
- سعيد بحيري .
(مراجعات) .
ع/١٩١ - ٢٥٠ .
- ٦٣ - مناقشة حول القيمة الفنية
بين الناقد الأدي تيري إيجرتون
والناقد الفني بيتر فولر .
- ترجمة وتقديم : نهاد صليحة .
ع/١١ - ٢٤ .
- ٦٤ - المتيح الأسطوري في تفسير الشعر الجاهل
(رسائل جامعية) .
- عرض : عبد الفتاح محمد أحمد .
ع/٢٢٠ - ٢٢٢ .
- ٦٥ - النظرية النسبية في الأدب الحديث .
نظرة عامة ونظرة خاصة في رواية «الصخب والعنف» .
- جولي م . جونسون .
- ترجمة : محمد بريوي .
ع/٧٦ - ٨٣ .
- ٦٦ - النقد اللغوي في التراث العربي .
- عبد الحكيم راضي .
ع/٧٩ - ٨٩ .
- ٦٧ - نموذج الخطيئة/التكفير
والبحث عن شاعرية النص الأدبي .
(عرض كتب) .
تأليف : عبد الله محمد الغداسي .
- عرض ومناقشة : وليد منير .
ع/٢٢٩ - ٢٣٣ .
- ٦٨ - هذا العدد
- التحرير .
ع/٥ - ١١ .
- ٦٩ - هذا العدد
- التحرير .
ع/٥ - ٩ .
- ٧٠ - هذا العدد
- التحرير .
ع/٥ - ١٠ .
- ٧١ - هذا العدد
- التحرير .
ع/٥ - ١٠ .
- ٧٢ - هذا العدد This Issue
ترجمة : ضفري قسطندي .
ع/٢٣٨ - ٢٤٦ .
- ٧٣ - هذا العدد This Issue
- ترجمة : سوزان بينكني مستكينش .
ع/٢٤١ - ٢٤٦ .
- ٧٤ - هذا العدد This Issue
- ترجمة : نهاد صليحة .
ع/٢٠٦ - ٢١٤ .
- ٧٥ - هذا العدد This Issue
- ترجمة : نهاد صليحة
ع/٢٣٩ .
- ٧٦ - الوظيفة الأدبية والشعر الحر .
- فرناندو لاتارو كلونيتير .
- ترجمة : محمود السبا على محمود .
ع/٤٦ - ٥١ .

ج - كشاف المؤلفين

- ١ - إبراهيم زكي خورشيد (ترجمة) .
- صياغة معيار :
- الفنصص الأمريكي الخيال .
- ريتشارد أومان .
- ع/٨٤ - ٩٨
- ٢ - أحمد طاهر حسنين .
- حول رواغة النقد الأدبي عند العرب .
- ع/١٢ - ٢٠
- ٣ - أحمد طاهر حسنين (عرض كتب) .
- مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع .
- ع/٢١٨ - ٢٢٨
- ٤ - أحمد عثمان (ترجمة) .
- أبو تمام في موازنة الأملئ .
- حصص المؤسسة النقدية لشعر البديع .
- سوزان بينكي ستيكيتش .
- ع/٤٢ - ٥٨
- ٥ - اعتدال عثمان (متابعات) .
- تشكيل فضاء النص
- في «تراها زعفران» .
- ع/١٦٢ - ١٦٩
- ٦ - أنطانيوس كراتشكوفسكي .
- البديع العربي في القرن التاسع .
- ترجمة وتقديم : مكارم العمري .
- ع/٩٣ - ٩٩
- ٧ - ألقت كمال الروي .
- مفهوم الشعر عند السجلماسي .
- ع/٣٤ - ٤١
- ٨ - أمين الميوطي (ترجمة) .
- المعاصرة ونحور الأدب من الأخلاقية :
- الغالية والرسالة عند جويس وفورد ويروست
- ديفيد سيدورسكي .
- ع/٦٨ - ٧٥
- ٩ - أمينة رشيد .
- حول بعض قضايا الرواية .
- ع/١٠٨ - ١٢٢
- ١٠ - التحرير .
- هذا المجلد .
- ع/٥ - ١١
- ١١ - التحرير .
- هذا المجلد .
- ع/٥ - ٩
- ١٢ - التحرير .
- هذا المجلد .
- ع/٥ - ١٠
- ١٣ - التحرير .
- هذا المجلد .
- ع/٥ - ١٠
- ١٤ - التحرير .
- كشاف المجلد السادس
- ع/٢٣١ - ٢٣٨
- ١٥ - جابر عصفور .
- قراءة محدة في ناقد قديم وابن المعتز .
- ع/١٠٠ - ١٢٣
- ١٦ - جاك ديريدا .
- الاختلاف المرجأ .
- ترجمة : هدى شكوى عياد .
- ع/٥٢ - ٦٧
- ١٧ - جولى م . جونسون .
- النظرية النسبية في الأدب الحديث .
- نظرة عامة ونظرة خاصة .
- في رواية «الصخب والعنف» .
- ترجمة : محمد بريري .
- ع/٧٦ - ٨٣
- ١٨ - الحبيب الدائم ربه (تجربة نقدية) .
- الأوض وزينب .
- ع/١٥٥ - ١٦٦
- ١٩ - حسن البنا عز الدين . (ترجمة) .
- مفاهيم الأدب بوصفها أطراً للإدراك النقدي .
- هـ . فريداسلونك .
- ع/٣٤ - ٤٥
- ٢٠ - حسن البنا عز الدين (رسائل جامعية) .
- التحليل البنائي للقصة الجاهلية : دراسة تطبيقية .
- ع/٢١٧ - ٢١٩
- ٢١ - حسين عيد (متابعات) .
- قراءة في رواية «السيد من حفل السبانخ» .
- أو يوتوبيا عصر العلم .
- ع/٢٢٣ - ٢٣٦
- ٢٢ - حمادى صمود .
- الشعر وصقة الشعر في التراث .
- ع/٧٦ - ٨٢
- ٢٣ - حمادى صمود .
- الأشواق التائهة .
- مدخل إلى شاعرية «الشاهي» .
- تجربة نقدية .
- ع/١٦٥ - ١٧٨

- ٢٤ - خليل إله اليسوعي
(وثائق عربية من محلة المشرق - عام ١٩٠٠).
- الإيقاع في الشعر العربي
ع/١٠٩ - ١٣١ .
٢٥ - فيفيد سيدورسكي .
- المعاصرة ونمو الأدب من الأخلاقية :
الغائية والرسالة .
عند جويس وفورد وبروست .
- ترجمة . أمين البوطي .
ع/٦٨ - ٧٥ .
٢٦ - رجاء عيد .
- بواكير المصطلحات النقدية .
قراءة في كتاب وطقات فحول الشعراء .
لأمن سلام الجمحي .
ع/١٠٧ - ١٢٢ .
٢٧ - ريتشارد أومان .
- صياغة معيار :
القصة الأمريكية الخيالي .
- ترجمه : إبراهيم زكي خورشيد .
ع/٨٤ - ٩٨ .
٢٨ - رئيس التحرير .
- أما قبل .
ع/٤١ .
٢٩ - رئيس التحرير .
- أما قبل .
ع/٤١ .
٣٠ - رئيس التحرير .
- أما قبل .
ع/٤١ .
٣١ - رئيس التحرير .
- أما قبل .
ع/٤١ .
٣٢ - سامية أحمد أسعد .
- المسرح والشعر .
ع/١٤١ - ١٥١ .
٣٣ - سعد مصلوح (مراجعات) .
- في مسألة البديل لعروض الخليل :
دفاع عن فائل .
ع/٢٠٤ - ٢١٧ .
٣٤ - سعد مصلوح (مراجعات) .
- المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي .
ع/١٨٠ - ٢٠٢ .
٣٥ - سعيد بحيري (مراجعات) .
- ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر .
في الشعر العربي .
ع/١٩١ - ٢٠٥ .
- ٣٦ - سعيد توفيق (ترجمة وتقديم) .
- القيمة المعرفية للأدب .
- واين شوماخر .
ع/٢٥ - ٣٣ .
٣٧ - سوزان بينكني ستكفيتش .
- أنغام في موارنة الأمدى .
حصار المؤسسة النقدية لشعر البدع
ع/٤٢ - ٥٨ .
٣٨ - سوزان بينكني ستكفيتش (ترجمة) .
This Issue .
ع/٢٤١ - ٢٤٦ .
٣٩ - سوس ناجي وضوان (رسائل جامعية) .
- الرواية المصرية بصورة المرأة .
(١٨٨٨ - ١٩٨٥) .
ع/٢٢٣ - ٢٣٠ .
٤٠ - سيد البحراوي .
مراجعة : محمود مكي .
- كتاب العروض للأخض .
(وثائق) .
ع/١٢٥ - ١٣٤ .
٤١ - شكري محمد عياد .
- جاليات القصيدة التقليدية .
ع/٥٩ - ٧٥ .
٤٢ - شكري محمد عياد (عروض كتاب) .
- أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة .
ع/١٦٧ - ١٧٩ .
٤٣ - صبري حافظ .
- جماليات الحساسية الجديدة والتغير الثقافي .
ع/٦٥ - ٩٤ .
٤٤ - عباس أحمد ليب (تجربة نقدية) .
- حاتميه وتنقضى وهي الكاتب .
ع/١٦٧ - ١٩٧ .
٤٥ - عبد الحكيم راضي .
- النقد الغوي في التراث العربي .
ع/٧٩ - ٨٩ .
٤٦ - عبد الفتاح محمد أحمد (رسائل جامعية) .
- المنتج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي .
ع/٢٢٠ - ٢٢٢ .
٤٧ - عبد القادر زيدان (رسائل جامعية) .
- الاستمارة بين النظرية والتطبيق
حتى القرن الخامس الهجري .
ع/٢٣٤ - ٢٣٨ .
٤٨ - عزت قرني .
- الإبداع الفلسفي وشروطه -
نظرة إلى المحاولات واستشراف للمستقبل .
ع/١١ - ٣٦ .

- ٤٩ - عصام عيسى (ترجمة) .
- بدايات النظر في القصيدة .
- فان جيلدر .
ع/١١ - ٣٣ .
٥٠ - عصام عيسى .
- حديث عيسى بن هشام
- نتمتع متغير وثقافة متغيرة .
ع/١٢٣ - ١٤٠ .
٥١ - عفيف عيسى .
- جماليات الإبداع العربي .
ع/٢٧ - ٢٩ .
٥٢ - غراء حسين مهنا (عرض رسالة جامعية) .
- شعر المغلومة منذ الحرب العالمية الثانية .
ع/١٨٧ - ١٩٠ .
٥٣ - فان جيلدر .
- بدايات النظر في القصيدة .
- ترجمة : عصام عيسى .
ع/١١ - ٣٣ .
٥٤ - فخرى قسطنطين (ترجمة) .
- هذا العدد This Issue .
ع/٢٣٨ - ٤٤٦ .
٥٥ - فلودى مالطي دوجلاس (عرض كتاب) .
- البطول والرواية .
- الإبداع الأدنى في «الجنوى» .
ع/٢٠٣ - ٢٠٨ .
٥٦ - فرناندو لاثارو كارتير .
- الوظيفة الأدبية والشعر الحر .
- ترجمة : محمود السيد علي محمود .
ع/٤٦ - ٥١ .
٥٧ - فيثونس كافوليس .
- الأدب وجدليات التحديث .
- ترجمة وتقديم : محمد حافظ دياب .
ع/٩٩ - ١٠٧ .
٥٨ - لطفي عبد البديع .
- دراما المجاز .
ع/٩٩ - ١٠٦ .
٥٩ - لطفي عبد البديع .
- جماليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه .
ع/٥٩ - ٦٤ .
٦٠ - محمد إسويقر (تجربة نقدية) .
- «حضرة المحترم» .
- أولانسنه السردى الأليولوجي .
ع/١٣٥ - ١٦١ .
٦١ - محمد مربري (ترجمة) .
- النظرية النسبية في الأدب الحديث .
- نظرة عامة ونظرة خاصة
في رواية «الصنح والصنح» .
- جولي م . جونسون .
ع/٧٦ - ٨٣ .
٦٢ - محمد حافظ دياب .
- الأدب وجدليات التحديث .
- فيثونس كافوليس .
ع/٩٩ - ١٠٧ .
٦٣ - محمد زغلول سلام .
- البلاغة والنقد في مصر في عهد المماليك
وكتاب جوهري لكتنم لندم الدين بن الأثير
ع/١٥٤ - ١٦٤ .
٦٤ - محمد عامد الجابري .
- اللفظ والمعنى في البيان العربي
ع/٢١ - ٥٥ .
٦٥ - محمد عبد المطلب .
- مفهوم العلامة في التراث
ع/٦٥ - ٧٥ .
٦٦ - محمد عبد المطلب (عرض كتاب) .
- اللسانيات وأسسها المعرفية
- عبد السلام المسدي
ع/١٧٩ - ١٨٦ .
٦٧ - محمد مصطفى هذارة .
- الأبعاد النظرية لقضية السرقات
وتطبيقاتها في النقد العربي القديم
ع/١٢٤ - ١٣٩ .
٦٨ - محمود السيد علي محمود (ترجمة) .
- الوظيفة الأدبية والشعر الحر
- فرناندو لاثارو كارتير
ع/٤٦ - ٥١ .
٦٩ - محمود مكي (مراجعة) .
- كتاب العروض للأخفش
(وثائق)
- سيد البحراوي
ع/١٢٥ - ١٣٤ .
٧٠ - مصطفى رياض (ترجمة) .
- ابن تقيّة وما بعده :
الفصيدة العربية الكلاسيكية
والأوجه البلاغية للرسالة .
- ياروسلاف ستكفيتش
ع/٧١ - ٧٨ .
٧١ - مصطفى عبد الغني (ملاحظات) .
- بنية الشعر عند فاروق شوشة
ع/١٩٨ - ٢٢٢ .

- ٧٢ - مصطفى ناصف
- عن الصيغة الإنسانية للدلالة .
• ع/٩٠ - ٩٨
- ٧٣ - مكارم الخمرى (ترجمة وتقديم)
- البديع العربى فى القرن التاسع
- أغاطيوس كراتشكوفسكى
• ع/٩٣ - ٩٩
- ٧٤ - نبيلة إبراهيم
- قصص الحداثة
• ع/٩٥ - ١٠٧
- ٧٥ - نهاد صليحة (ترجمة وتقديم)
- مناقشة حول القيمة الفنية بين النقاد الأدبي
نيرى إيجلنر والتائد الفنى بيتر فولر
• ع/١١ - ٢٤
- ٧٦ - نهاد صليحة (ترجمة)
This Issue
• ع/٢٠٦ - ٢١٤
- ٧٧ - نهاد صليحة (ترجمة)
This Issue
• ع/٢٣٩
- ٧٨ - نوال الإبراهيم
- طبيعة الشعر عند حازم القرطاجنى
• ع/٨٣ - ٩٢
- ٧٩ - هـ . فيرد اسدونك
- مفاهيم الأدب بوصفها أطراً للإدراك النقدي
- ترجمة وتقديم : حسن البنا عز الدين
• ع/٣٤ - ٤٥
- ٨٠ - الهادى الجطلوى
- خصائص الشروح العربية على ديوان ابن مغم
• ع/١٣٧ - ١٥٣
- ٨١ - هدى شكرى عياد (ترجمة)
- الاختلاف المرجأ
- جاك ديريدا
• ع/٥٢ - ٦٧
- ٨٢ - هيام أبو الحسين
(عرض كتاب)
- ألف ليلة وليلة فى ضوء النقد الفرنسى المعاصر
• ع/٢٠٩ - ٢١٦
- ٨٣ - واين شومانر
- القيمة المعرفية للأدب
- ترجمة وتقديم : سعيد توفيق
• ع/٢٥ - ٣٣
- ٨٤ - وليد منير
(عرض كتاب)
- نموذج الخطبة/ والتكفير
والبحث عن شاعرية النص الأدبي
• ع/٢٢٩ - ٢٣٣
- ٨٥ - وليد منير (متابعات)
- حراكية الواقع الأسطورى فى شعر
« حسب الشيخ جعفر »
قراءة فى ديوان :
« زيارة السيدة السومرية » و « عبر الحائط : فى المرأة »
• ع/١٧٠ - ١٧٨
- ٨٦ - وهب رومية (متابعات)
- مشكلة الهجرة فى أعمال « محمد عبد المولى » القصصية
• ع/١٧٩ - ٢٠٣
- ٨٧ - ياروسلاف مستكينش
- ابن قتيبة وما بعده :
القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة .
- ترجمة : مصطفى رياض
• ع/٧١ - ٧٨
- ٨٨ - يحيى الرخاوى
- جدلية الجنون والإبداع
• ع/٣٠ - ٥٨
- ٨٩ - يوسف بكار
- الإطار الشعرى وفلسفته
فى النقد العربى القديم
• ع/٥٦ - ٦٤

المحور القادم من مجلة
« فصول »
الشعر العربي الحديث

من المحاور القادمة لمجلة
« فصول »
* تطايا المصطلح الأدبي
* النقد العربي الحديث



fall short and where they excel.

The cultural contact between Egypt and Europe effected by the French Expedition was by no means the first of its kind. It was, however, the most far-reaching and widespread. It affected all aspects of life, particularly as Mohamed Ali championed the process of modernization and adopted many policies to speed it up by encouraging and expanding Egypt's cultural contacts with the west. These cultural contacts eventually led to fundamental changes in the structure of Arab society in general and Egyptian society in particular. Society witnessed the secularization of the law and education; the rise of an Egyptian middle class with distinct behavioural and cultural patterns that were more European than Egyptian or Islamic; the revival of Arabic poetry and its modernization under the influence of European poetry; the rise of new literary genres hitherto unknown in prose writing such as the novel, the play, the newspaper article and travel literature.

These and other aspects of change are revealed to the bemused eyes of the resurrected Pasha in Mowlhi's narrative through several incidents and encounters, so that the constant clash between the visitor from the past with all his ideas and preconceptions and the present illuminates dramatically the nature of the present and the gap that separates it from the past.

The author touches also upon the 'discourse' of Mowlhi (via his fictional hero) as a literary form that combines aspects of both the traditional 'Maqamah' and the western novel. In other words, the 'Hadith' is a new and significant literary form that expresses in its form the dialectic of east and west which engages its content and which also characterizes the transitional cultural moment which produced it.

The final essay in this issue of *Fusul* is 'Poetry and the Theatre'. In it Samia As'ad surveys the relationship between poetry and drama over the ages beginning with the Greek theatre which allocated verse to Tragedy and prose to Comedy, via the French theatre, and ending with modern Egyptian poetic drama.

She points out that in the great classical age of French drama which witnessed the monumental poetic tragedies of Racine and Corneille, another great figure, namely Moliere, chose to go against the time-hallowed rules and wrote comedy in verse as well as prose. Moliere, however, was more interested in the dramatic

quality of the language, i.e., its theatrical proficiency, than in prose or poetry as such.

With Diderot's plea for a new type of serious drama that deals with the lives of ordinary, middle-class people and Victor Hugo's subsequent efforts at romantic drama, verse began to lose its firm hold on the French classical theatre, and prose became increasingly the familiar vehicle for dramatic expression.

However, the close relationship between poetry and drama began to re-establish and assert itself in French drama once more with the advent of Symbolism. The Symbolists were intensely preoccupied with defining the real meaning of poetry and wrote plays that dealt essentially with metaphysical issues, themes, and conflicts disguised as characters and situations. Their plays, therefore, proved more fit for the study than the theatre, more fit for reading than acting. Indeed, Mallarme, curiously enough, looked forward to the day when the stage of the mind (in the process of reading) would finally replace the actual stage, when the imagination of the dramatist would be totally freed from the restricting conditions and demands of actual performance.

In Symbolist drama the balance tipped in favour of poetry. It is, therefore, of the utmost importance, the author argues, to differentiate between poetic drama and dramatic poetry. In poetic drama, drama takes precedence over poetry which is never allowed to take over and dominate the other elements. Dramatic poetry, on the other hand is poetry disguised in the form of drama. For poetry to be restored to and survive on the stage it has to exist in the form of poetic drama. In Egypt, Ahmad Shawky blazed the trail with verse plays heavily influenced by the French classical stage. In his plays, however, poetry existed for its own sake which gave the plays a predominantly lyrical rather than dramatic quality. He was, nevertheless a pioneer, and his experiments in this field fathered others. Indeed, since the sixties, poetic drama has flourished in Egypt at the hands of Abdul Rahman Al-Sharqawi, Salah Abdul Saboor, Nageeb Soroor, Faruq Guweida and others. We should note, however, the author concludes, that when we speak of language in the theatre nowadays we usually mean much more than the spoken word. The term theatre language now implies all the audio-visual elements of the performance so that now we can speak of a poetic theatre without necessarily meaning that the dramatic text itself is poetic.

Translated by:
Michael Kishinev

the attention to the traditional divisions into past, present and future. Spots of time overlap, intersect, and merge, and are held together by a densely suggestive and connotative language that transforms certain moments into inner revelations, or what James Joyce called 'epiphanies'.

As the concepts of time and space changed, so did the concept of the hero or main character. The hero in the modern narrative is an ordinary man, or a phantom human being that merges in other characters in search of unity and integration. Moreover, character in the modern novel does not refer back to any external reality, i.e., to any known types, or familiar models. Character has become part of the linguistic texture of the narrative and its structure. It cannot be defined in any other terms.

Nabila Ibrahim goes on to draw certain conclusions and argues that the modern narrative reflects a sense of bewilderment, of uncertainty, and a feeling of impotence and passivity. Paradoxically, however, its extreme conscious preoccupation with language and its insistence on drawing our attention to it seems to carry a positive quality and a sense of faith.

The essay concludes by pointing out two prominent techniques dominant in the modern narrative. These are paradox and the mythopoetic form. In this sense it draws nearer poetry in both its mode of language and structure.

The modern narrative is again the theme chosen by **Aminia Rashid** in the following essay entitled "Observations on Some Issues Dealing with the Rise of the Novel". She begins by going back to the beginnings of the novel in the Europe of the 18th century to point out that social change as well as the swelling of the reading public and its variety helped to orient fiction in the direction of realism. She argues that the rise of the novel in Europe could be related to the climate of thought which was at once critically mature and reasonably settled. She attributes the absence of the novel form from Arabic literature to the absence of such climate. At a later stage the concept of a spatio-temporal milieu, or of a spatio-temporal psychological continuum played a crucial role in the development of the techniques of the novel. The new aesthetics of the novel were amply discussed and analysed by Hegel, Lukács and Bakhtin. Hegel and Lukács attempted to trace the similarities between the novel and the epic. Bakhtin, however, concentrated on differentiating the two in order to argue that the novel though still in its formative stage (unlike the epic and the tragedy) was the literary form most capable of expressing (through parody) life in its totality, or constantly updating the language of literature and of criticising both the language of literature and reality. The author quotes Sarraute's dictum that in a sceptical age, no one believes that anybody can come up with something new, and, therefore, the little and most insignificant realistic details become the most worthy of attention. In other

words, the age of enlightenment seems to have identified all literature with negation, rejection and scepticism of all heroics.

Movement and dynamism, according to the author, seem to characterize the thought, example, and style of the age of scepticism. To support her argument she conducts an analysis of Diderot's work 'Jack the Fatalist' where she detects in the dialogue a quest for the truth, not a statement or a formulation of it, a quest replete with eloquent contradictions and expressive of the dialectical nature of the novel. It is this feature, in the opinion of the author, that makes this novel typical of its sceptical age and expressive of it, of its rejection and revolt, its quest for answers and its urge to change the shape of the world.

From European fiction Amina Rashid moves to the Tales of Isa Bin Hisham by Mowilhi where she traces another dialectic between the past and the present. The dialectic, she argues, reveals itself in the illustration and description of time and space in the tales, as well as in the movements of the characters. The fictional discourse of Mowilhi offers a palpable parody of Sheikh Rifa'a Al-Tahtawi's glorification of French civilization. The parody is laced with a sense of irony directed by the writer at himself so that the writer's sense of humour operates in two directions: he laughs at Tahtawi and at himself in the same work. The author of the article suspects that this mature ability to laugh at oneself will eventually be lost in Arabic literature as writers tend to take themselves more and more seriously.

The writer concludes by asserting that the development of an art form depends upon the degree of maturity that characterizes the question posed by the experience that needs to be formulated. A mature, sophisticated art form should eternally raise question marks and generate different views; it should activate the movement of thought, not obstruct it. We should, in the author's view, keep this in mind when considering our literary heritage and regard its classics as living experiences that relate at once to the present and the future and urge us to question them.

The tales, or, rather, narrative of Isa Bin Hisham by Mowilhi engages the attention of our penultimate contributor, **Isam Bahy** and forms the subject of his 'discourse'. He regards Mowilhi's discourse via Isa Bin Hisham, as a voyage across a world torn by the winds of change which started blowing as the cannons of the French Expedition resounded. Just as Abu Al-Ala' Al-Ma'arri had led his hero, Ibn Al-Qurayh into the world of the after life and toured with him hell and paradise, so did Mowilhi with his hero, except that Mowilhi thought this life, in the reign of Ibrahim Pasha, more worthy of touring and more wonderful than the after life. In the introduction to his fictional narrative, Mowilhi stated his purpose: to describe and document the mores & manners of his age in all classes and to point out wherein they

all these things. in the indefinite area which is the work itself.

Sabry Haffiz's study which follows under the title "The Aesthetics of the New Sensibility and Cultural Change" is the second in a series of three related essays (or a triptych, as the author prefers to call them), the last of which has not yet appeared in print. The first essay in the series paved the way for the present study by tracing and analysing the various changes (socio-political and psycho-cultural) which have overtaken the Arab world in recent history and caused the image of reality to drastically and qualitatively change for the modern Arab writer.

The present essay concentrates on the literary response of the modern Arab writer to his changed world by examining the various modes of literary awareness that manifest themselves in modern Arabic literature. It, therefore, begins with a sociological reading of the literary testimonies of eighteen Egyptian writers of the seventies and eighties to establish this awareness of change. Afterwards it proceeds to define three concepts, namely: the rules of reference; modernism; and sensibility, which together form the essay's basic terminology. In the course of these definitions the author specifies the main features of the climate in which the various visions of Arab modernism took shape, and lists in this context nine rules and rubrics which are: urbanization; technological growth; the dehumanization of art; primitivism; eroticism; animonism; experimentalization; the loosening grip of the central authority and the undermining of the patriarchal mode of existence; the shattering shock of the loss of Palestine followed by the June defeat after the 6 day war.

Having defined its field and set up its signposts, the study offers its main literary hypothesis—namely that the history of modern Arabic literature has witnessed two major changes in literary sensibility. The first change occurred at the beginning of the century during the literary revival which witnessed, though in embryonic form, the first examples of the various fictional genres such as the novel, the short story and the written play. The tide of that new sensibility reached its highest point in the thirties and forties of this century, and then began to ebb in the fifties as it fell prey to several paradoxes.

The second change of sensibility started to germinate in the wake of World War II and the loss of Palestine to the Zionists. It made itself felt in several marginal works and finally crystallized in the literature of the sixties.

Drawing on Roman Jakobson's binary opposition of metonymy and metaphor, the study establishes a similar opposition between the two successive modern sensibilities. It proves that whereas the texts produced by the earlier sensibility refer to the world and relate to it associatively on the basis of metonymy, the texts of the later sensibility relate to reality homologically and parallactically on the basis of metaphor. The metonymic basis of

the earlier sensibility helps to explain several aspects and features of the criticism and literature of the period which witnessed the dominance of this mode of sensibility. Indeed, the present literary scene still carries traces and residuals of that metonymic literary mode. The modern sensibility, or, rather, the modernistic, on the other hand, is rooted in a changed view of the relation of literature to reality. It seeks to establish a creative dialectic between the text and the world, a dialectic that effectively reveals the complexity and richness of the world. In studying the relation between the texts of the new, or modernistic sensibility and reality the study underlines certain basic rules and rubrics that constitute the rules of reference to the world in these texts.

They include the concept of metaphor as synergy; the principles of foregrounding and backgrounding and dominance. These and other such concepts explain the dialectical and displacement principles which seem to dominate the relation between the aesthetics of the two sensibilities in modern literary texts. In this context, the author suggests an explanatory diagram of a circle in which the centre represents the new sensibility and the circumference, in places, the residuals of the older sensibility of the thirties and forties with its dependence on the metonymic rules of reference to the world. Such a diagram could at once explain and illustrate the sense of perpetual tension that seems to characterize the texts of the new sensibility—a tension born of their perpetual striving to cross the radius from the circumference of the older metonymic rules of reference to the centre which fully crystallizes the new metaphoric mode. The centre, however, will remain forever a hypothesis whose horizon each work of art will seek to expand and reshape.

Still on the theme of modernism, Nabila Ibrahim contributes the following essay entitled "The Modern Narrative" which she argues rejects the traditional forms of narration in an attempt to restore equilibrium to life. Contrary to the traditional narrative, the modern narrative deliberately seeks to weaken its links with reality, and reveals in its very form which tends towards abstraction and draws intensely on the resources of the imagination the artist's divided feeling about reality, i.e., his desire to assimilate it and his aversion to imitating it. The concepts of time and space have naturally changed in the modern narrative to accommodate this divided awareness. Places are no longer individualized and sufficiently characterized in terms of their history to give them the illusion of independence from the narrative and bring them nearer external reality. Instead, space has become internalized in the modern narrative and part of a personal experience. Indeed, space has become no more and no larger than the psychic field.

Similarly, the concept of time has changed in the modern narrative. The chronological order has been replaced by an impressionistic time sequence that pays lit-

pressure sharpens and deepens the artist's consciousness and activates its various cognitive systems to absorb and accommodate these primeval symbols and images of human experience. Out of such tensions the work of art is created.

The creative process, however, as the author goes on to point out, is far more complex than that; it cannot be accounted for or explained simply in terms of the assimilation of earlier experience or simpler modes of consciousness: it involves other complex and intense processes which have to be traced and examined scientifically such as the relation and form of interaction between the *Geshtalt* mode of Consciousness, for instance, and the so called collective memory, or the concept of the multi-structured consciousness vis a vis the idea of the multiple personality. In support of his argument, the author analyzes the creative experiences of certain artists in the light of what they themselves have written concerning the initial stage in the creative process. In each case, Yahya Al-Rakhawy concentrates on the processes of cognitive activation as the key to understanding the creative process, distinguishing all the time between what qualifies as graphic or iconic and what can be regarded as "Endocepts".

The author concludes by drawing attention to the importance of distinguishing the different levels of creative activity which include the transcendent or sublimational, the vicarious or substitutional, the incomplete, and the frustrated, as well as the non-creative and the counterfeit. It is also necessary in his view to study the essential differences between those levels of creative activity and the correspondent levels of mental aberration. The author also suggests certain practical uses in this type of analysis for the current critical theories relating to modernism, the development of language, and the intimate personal experience in the literature of mysticism.

The next study, by Lutfi Abdul Badi', entitled "*Aesthetics in Relation to the Artist and the Work of Art*", centres on the question of whether the aesthetic quality of a work predates its actual creation, i.e. exists potentially in the mind of the artist, or comes into existence as a result of the finished product. Nearly all aesthetic theories, in the author's view, have preoccupied themselves with this question with widely varying results.

The Arabic Romantic trend, for instance, championed feeling, what Wordsworth once called 'the thinking heart', as the prime source of real knowledge. It was no wonder the movement displayed the all too familiar features of European Romanticism, such as heightened emotionalism, restlessness, the sense of wonder, the humanist impulse, and the love of nature, and emphasized the organic unity of the poem and the individuality of the poet's personality, imagination, and style. In this the Arab Romantics were echoing the aesthetic theory which regarded art as an intimately personal activity of the artist, an extension of his personality and a reflection

of his mind whose vitality and emotional tone transformed his representation of reality.

At a later stage, neo-romanticism injected into the old romanticism new ideas which made it into an idealistic aesthetic theory concerned primarily with the content rather than the form of poetry. The new theory concentrated on the origin of the poem, the material from whence it took shape. In other words, it ignored the actual poem, concentrating on the content of the experience that gave rise to it. These ideas gave birth to what may be called the fallacy of the origin of a work of art. Jack Marenan, for instance, claimed that the understanding of a poem depended on our knowledge of what passed through the poet's mind and his state of feeling when he was writing it, Husserl on the other hand emphatically declares that the nearer we get to the root source of a work of art the farther we are from its artistic meaning. Freud too had something to say on the matter. In his later writings he claimed that the creative impulse of the artist is not subject to his will, but independent of it. The preoccupation with the relation of the poet to his work helped to alienate criticism and aesthetic theory from poetry and poetic language.

Putting aside the relation of the artist to his creation, a relation that has led criticism into a terrible impasse, the author proposes language and its development as the proper field for criticism, particularly since poetry, in the final analysis, is essentially language organized in a particular manner. The history and development of such organization is the proper material for critical investigation. The author of the article cites Roland Barthes's distinction between classical poetry which he calls mere 'writing' and modern poetry which he designates as style in the sense of being an independent linguistic code embodying the personal myths of the artist. The words of a poem, however, do not simply refer back to the artist's personal myths, the author argues, but relate, as Barthes omitted to mention, and their interaction re-defines them and generates new meanings so that the signifier becomes of equal value in constructing the meaning of the poem to the signified. The author then touches upon the question of the arbitrariness of the sign and points out that in handling a poem the primary concern should not be the tracing of the principle of unity which governs its construction but, rather, the effective interaction of its constituent units.

Concerning the question of tradition and the individual talent, the author declares that the whole issue dates back to the 19th century, particularly to the arguments surrounding Shakespeare's achievement when such terms as 'tradition, originality, and genius' made their way into the current aesthetic terminology. Nowadays, we no longer speak of the genuineness of a work of art in terms of its external origins in the private experience of the poet, or his heart-felt feelings, nor do we seek our touch-stone in Rilke's simple, beautiful things. We seek the reality of the work of art in an area behind

The author concludes by listing certain conditions which he regards as essential for the project of a true Egyptian philosopher. These include freedom of thought, collective effort, The right climate for research, the renunciation of all pre-conceptions, national and foreign, and starting with a *tabula rasa* as it were setting aside the traditional, irksome, and ultimately futile problems of philosophy, and seeking the food for thought in the creative products of the Egyptian mind, the central issues of the Islamic heritage, and the problems posed by the future. For an Egyptian philosopher to be truly creative, the author finally stresses, he has to take for his starting point his keen sense of his own identity as an Egyptian and then expand in other directions, Eastern, and Western, Islamic and otherwise.

From the world of philosophy we withdraw with *Aff Bahmany* into the world of Islamic Art. His concise and rather cryptic study which carries the title "The Aesthetic Principles of Arab Art" argues that it is both wrong and unfair to interpret and evaluate Islamic art according to the aesthetic precepts laid down by western aestheticians such as Hegel, or Kant, and advocates a new Arab Aesthetics. It is true that a quality of 'passionate worship', has been detected as the most prominent feature of all the manifestations of Arab and Islamic culture and civilization. However, the absolute ideal of that culture — God (Allah) — has been variously and erroneously interpreted, and the misconceptions later developed into settled theories and ideologies.

Leaving such theories and ideologies aside, the author proposes a simpler criterion: since all Arabic Islamic Art strives to follow the example of this Absolute Ideal, the only criterion for evaluation in this case should be the work of art's degree of failure or success in achieving this end. The Absolute Ideal functions as a link between the worker and the work, the artist and the artifact, i.e. between the subject and the object. And since both subject and object are relative, the relation of both to the absolute ideal establishes a dialectic between the temporal and the eternal, the relative and the absolute. It is this dialectic, according to the author, which has made Islamic art in all its variety a truly social art available to all classes.

The Islamic ideal is achieved and works partly through intuition, partly through ideology. Intuitively the artist ignores the external aspect of things to concentrate on their inner meaning. This is best exemplified in the Arabesque style of decoration and in Arabic architecture which reflects, more eloquently and deeply, the meaning the Romans had in mind when they talked of the Goddess of the hearth Vesta (or Hestia in Greek which is the name the author uses). As for ideology, it comes into play in the interpretation of the ideal presence immanent in the work of art and symbolized by the number 'One' which precedes all numbers. And just as the intricate inter-twining of leaf, flower, or geometrical designs in Arabesque decoration is practically limitless,

so is the relation of the muslim Arab to the Absolute Ideal: at once constant (as the motif of the leaf or star in Arabesque), and infinitely free and varied. Similarly, the design of the Islamic city represents not restriction, but an eternal promise of a return to a timeless, unchanging Absolute, and embodies the sense of security and peace that goes with it. The Arab muslim lives in constant communion with the primal consciousness. This guarantees his total freedom, though it is a freedom difficult to express existentially except, perhaps, in terms of the creative act and its responsibility.

In the next essay, entitled "The Dialectics of Madness and Creativity", we move with *Yahya Al-Rakhawi* into the realm of psychology — the psychology of the creative process. The Poet and the Madman have long been associated in the imagination of humanity as representing two heightened modes of consciousness at variance with the ordinary. The study adopts a dialectical approach as it examines and compares the modes of primitive and conceptual cognition on the one hand, and the initial stages in the processes of madness and artistic creation, on the other.

Researchers have differed widely in defining the concepts of madness and creativity. The two processes, however, the author argues, share the same starting point though they lead to different results. They both originate in a sense of alienation which generates the desire to counter and overcome it.

The creative process is a complex and subtle cognitive process which exposes the hidden and activates the latent. In it invention takes the form of a complex pattern, a structure that involves the activation of various cognitive levels and their interaction which results in the artistic product.

Madness, on the other hand, lacks a project and an objective. It aims primarily at contradicting and refuting the sense of alienation. The activation of the various cognitive levels which this desire induces, however, is not constructive; it only produces dissolution, disintegration, and regression.

The process of activation which characterizes the two mental states (the creative and the deranged) however, is also accompanied by a process of suppression. What gets suppressed is the primitive mode of cognition, particularly its earliest graphic or iconic stage and subsequent "Endogenous" symbolic stage which involves the formation of what is termed 'Endocepts'. In the latter stage, the body of cognitive experience forms an indivisible whole that resists fragmentation or abstraction into words or labels that refer back collectively to simple perpetual constituents. It can only reveal itself, and, indeed, presses urgently to do so, in images and symbols. The pressure is relieved if these images are revealed in dreams; otherwise they find their way into the mainstream of consciousness and take the shape of hallucinations. In the case of the creative process, however, the

THIS ISSUE

ABSTRACT

This Issue of "Fesul" further pursues the inquiry into the Dialectics of Aesthetics and Cultural Change started in the previous issue. The collection of essays it contains, all by Arab contributors, tackles the subject from various angles, literary and philosophical, ranging in approach from the general and theoretical to the specific and analytical. Together they give a representative example of the critical activity of the Arab mind in grappling with, and investigating its dialectical relationship with history, the creative act and the various cultural and social processes and structures. The effects of this dialectical process do not perhaps reveal themselves equally in all their aspects in art and philosophy. However, to search for the inner rhythms that harmonize the movement of art and thought, and to distill the values inherent in the aesthetic products of such harmony could constitute a project for constructive critical thinking upon culture and art—a project that could accommodate various methods and procedures. We do not claim that the essays contained in this issue present such an integrated project; indeed such a project cannot be achieved in any one single burst of critical activity. The essays, however, act as a pointer: they suggest a scientific way of pursuing it and formulating its correct constituents.

Since the beginning of the modern age, the Arab world has undoubtedly witnessed far-reaching revolutions in artistic taste and cultural values. The size, extent, and density of the changes cannot be played down. Critical research should not, therefore, confine itself to the mere mechanical documentation of the aesthetic changes and the underlying cultural conditions historically and diachronically, but try to gain an insight into the dialectical relationship between the aesthetic and the cultural transformations synchronically. Thus the nature of their interaction could be clarified, and, consequently, the sources of every aesthetic aspect or value generatively traced. Such a method could be far more reward-

ing than the documentary approach in the study of both cognitive and aesthetic systems since it relates such systems in a more meaningful way to the historical context and could eventually lead to a comprehensive and well-integrated view of the mechanisms of aesthetic changes.

The first essay in this issue is contributed by **Izzat Qurany** and carries the title: "Towards Creative Thinking in Philosophy: A Retrospective-Prospective View". It defines true creative philosophical thinking as a free, unbiased, truth-seeking, original and pioneering activity which leads to an integrated, total vision rooted in the observation of the present and predictive of the future. It then proceeds to examine philosophical writing in Egypt today to determine whether it reflects and expresses the true Egyptian identity, its cultural context and history, and its distinctive aspirations. The survey concludes that the study of philosophy in Egypt suffers from what may be termed 'a loss of identity'. The author then delves into history to uncover the root-causes of this phenomenon. The historical review is followed by a critique of some of the best examples of original writing in the field of philosophy in Egypt—a critique that leads the author to draw two definite conclusions: 1- That the study of logic dominates all philosophical thinking in Egypt, and this is attributed to the deep influence of Western philosophy; 2- that the creative impulse in the field of philosophy ends up usually sailing in the strange seas of Western thought.

To overcome this type of philosophical alienation, the true, creative Egyptian philosopher should become fully aware of his individual national identity and genuine cultural heritage, and renounce the insidious totalitarian illusion of there being a 'One Culture', or 'One Mind', or 'One Philosophy' for all. He should realize the need for a lucid, serious, and well-integrated vision, at once original and rooted in the national culture.



FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Chairman

SAMIR SARHAN

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Associate Editor:

SALAH FADL

Managing Editor:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

AHMAD MEGAHED

ABDEL QADER ZIEDAN

MOHAMMAD GHAIH

WALEED MONEER

Advisory Editors:

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

**DIALECTICS OF AESTHETICS
AND CULTURAL CHANGE
PART II**

○ Vol. VI ○ No. IV ○ July - August - September 1986

Biblioteca Alexandrina



0536235